Colecție coordonata de Z. ORNEA

Redactor: RADU SĂNDULESCU

Coperta colecției: FLOAREA ȚUȚUIANU

Tehnoredactor: CORNEL CRISTESCU

Aleea Alexandru, nr. 38, sectorul 1
București 71273
ROMÂNIA
Tel: 230.25.43
Fax: 230.75.59
Email = fcr@algoritma.ro.

ISBN 973-577-064-4

ISBN 973-577-149-7

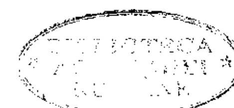
Colecţia fundamente

PAUL ZARIFOPOL

PENTRU ARTA LITERARĂ

II

Ediție de
AL. SĂNDULESCU



EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMANE
1998

NOTĂ ASUPRA EDIŢIEI

Volumul de faţă cuprinde o amplă selecţie a eseurilor lui Paul Zarifopol publicate în presă şi neadunate de către autor în culegerile sale. Tot aici am inclus şi şase texte apărute postum: *Caragiale(6* iunie 1934), *Râs şi comic* (august 1935), *Poezia românească în epoca Asachi şi Eliade* (septembrie 1935), *Alecsandri* (octombrie 1935), *Din istoria poeziei româneşti (Alexandrescu — Bolintineanu)* (mai 1936), *Clasicismul în şcoală* (iunie 1939). Studiile introductive la ediţia critică I.L. Caragiale au fost grupate separat, orânduite cronologic, precum şi restul materiei. Menţionăm că pentru numeroase articole (mai ales din „Adevărul literar şi artistic") am folosit tăieturile din revistă, având puţinele corecturi ale autorului, şi aflate în posesia noastră. Din punctul de vedere al transcrierii, am aplicat aceleaşi norme ca şi la voi. I.

Al.S.

INTRODUCERE

„Sunt vechi, domnilor" — era vorba favorită a lui Caragiale, când se certa cu prietenii pentru idei, pentru idei de artă mai cu seamă. Părerea populară atribuie artiştilor ca atare un conservatism din naştere. Nu interesează aici să verificăm principiul acestei generalizări curente, ci numai întrucât acea coincidenţă e, în anume caz, evidentă, să căutăm a preciza condiţiile în care ea se arată acolo. Caragiale avea un spirit de o rară mobilitate; prefacerea simpatiilor lui intelectuale în antipatii era fenomen cronic, de care prietenii lui toţi erau deprinşi a se amuza. Totuşi, e adevărat că simpatia lui pentru ceea ce e vechi, în artă cel puţin, era oarecum sistematică. Cred că acest conservatism ferm, care izbucnea numaidecât în dispreţ agresiv pentru orice i se părea abatere obraznică şi proastă de la adevărurile bine hotărâte, era, probabil, mai întâi un semn firesc al energiei unui talent care se simţea sigur pe ce apucase odată să ştie şi refuza cu superbă îndârjire orice i se părea măcar o umbră de obiecţie la cele hotărâte ca bune şi învăţate ca atare. Era poate şi lenea lui de oriental adevărat care-1 îndemna să fugă de osteneala supărătoare, inevitabilă în orice revizuire serioasă a ideilor noastre cele mai confortabil fixate. Presupun, în sfârşit, că aceste viguroase fatalităţi interne ale omului au fost întărite de o împrejurare exterioară. Prin cariera sa elegantă şi sigură de elită triumfătoare, „Junimea" îşi dezvoltase o încredere în sine foarte solid accentuată. Această încredere, cu deosebire pitoresc purtată de şeful politic al grupului, a avut încarnări diverse şi, se înţelege, inegal reuşite. îndeosebi la „Junimea" din Bucureşti, dacă nu se afirma categoric, se dedea cel puţin a înţelege, între membrii tineri, că, de exemplu, *Faust* cu greu ar putea fi în vreun alt punct de pe glob atât de adevărat priceput şi exact preţuit ca în cercul *Convorbirilor,* iar cine trecuse pe la cursurile maestrului unic Maiorescu rămânea sigur că poate vorbi cu definitivă indulgenţă despre Oxford, Paris ori Goettingen. Se formase astfel, în sânul acelui cerc, un specific extract concentrat de mândrie naţională, monopolizat, fireşte, pe seama grupării, şi cu care membrii ei se parfumau, negreşit, cu atât mai simţitor cu cât erau mai tineri, dar care făcea, putem crede, atmosferă generală pentru toate vârstele. Caragiale tânăr a trăit în acel aer, şi e de bănuit că natura lui vioaie a adoptat cu personal exces optimismul acela juvenil şi naţionalist: uşor şi comod devenea, pentru dânsul, moft şi gogomănie orice era nou, străin de valorile irevocabil consacrate, ori, mai cu seamă, de-a dreptul opus lor. însă, negreşit, trebuie aici să ne amintim îndată că inovaţiile specific române pe care le zeflemisea „Junimea" cuprindeau esenţial comori de comicărie. Natura talentului lui Caragiale şi conservatismul „Junimii" s-au întâlnit pentru o colaborare eminentă. Atâta numai că inovaţiile române au compromis, în ochii lui Caragiale, noutatea ca atare. Până în anii din urmă ai vieţii, el persifla ori invectiva, pe necititele şi nevăzute, teatrul lui Ibsen ori al lui Strindberg, aproape ca şi cum ar fi fost, şi ei, nişte stâlpi ai progresismului român de la 1860. Era o obstinaţie ce nu se mai poate înţelege ca rezistenţă a cunoscătorului de meserie. Aşa s-a făcut ca arta lui să fie în adevăr o artă veche. Unele părţi din publicul românesc actual se

grăbesc a o numi — învechită. Această grabă e un simptom bun pentru caracterizarea acelui public. Pentru Caragiale ea probează, cred, numai că fondul şi direcţia satirei sale irită foarte rău, e deci încă foarte vie.

E greu totuşi a tăgădui că procedările lui artistice sunt adesea vechi, în înţelesul de: perimate. Socotesc că, printre oamenii astăzi în viaţă, sunt unii tocmai astfel aşezaţi în timp ca să poată simţi viu opera lui Caragiale şi, în aceeaşi vreme, să poată imagina relativitatea ei istorică. Pentru filologii viitorului depărtat, când se vor sili, după cum le e meseria, să închipuie, în scheme şi fantasme fragmentare, ceea ce trăim noi astăzi şi am trăit ieri şi dăunăzi, consemnarea gândirii şi simţirii noastre, a acestora care am fost contimporani maturi ai lui Caragiale şi suntem şi ai generaţiilor tinere de care opera lui începe acum a se îndepărta, va fi un material ce, mai adânc poate decât oricare altul, va lumina şi va colora viziunea lor istorică despre vremile noastre.

Calendarul Claponului, pe anul de la Mahomet 1295, de la Hristos 1878, este dedicat „cocoanelor şi demoazelelor din toate mahalalele, fundăturile şi marginile Bucureştilor, precum şi tutulor monşerilor, becheri şi familişti". Aşa începe tânărul scriitor: amuzând mahalaua, ca să o studieze. „Gogoşile" din *Claponul,* anecdote, dialoguri, schiţe şi calambururi groase revin şi stăruie în *Moftul român.* Amuzarea şi persiflarea mahalalei au mers multă vreme împreună. In germene, însă, apar, în *Claponul,* şi *Momentele.* Sunt acolo trei schiţe de încornoraţi, pregătiri semnificative pentru figurile de soţi blajini sau comozi din *Diplomaţie,* din *Tren de plăcere,* din *Lună de miere,* din *Cadou;* iar una din acele schiţe ale începătorului — istoria cetăţeanului Ghiţă Calup — a intrat de-a dreptul în *Noaptea furtunoasă.* însă cu deosebire simptomatice pentru orientarea artistului sunt tipurile dezvoltate, în foiţa umoristică din 1877, sub titlurile *Şotrocea şi Motrocea*[1] şi *Leonică Ciupicescu,* retipărite cincisprezece ani mai târziu în *Moftul român* unde Şotrocea şi Motrocea se prefac în definitivii Lache şi Mache, pe când Leonică Ciupicescu era din capul locului un nume creat artistic, primul de felul acesta în colecţia clasică a lui Caragiale. E un nume care nu mai e făcut după vechea procedare a aluziei naive la caracterul personajului.

Lui Caragiale îi plăcea să repete că *Momentele* au fost precedate, în chip determinant, de *Copiile de pe natură.* D-l Iacob Negruzzi îşi luase motto in Boileau:

„La nature, feconde en bizarres portraits.
En chaque âme est marquee â de differents traits,
Un geste la decouvre, un rien la fait paraître..."

- iar în *Prolog* domnia-sa zicea:

„Eu am privit în juru-mi l-a noastră omenire,
La număr fără margini, cu gândul mărginit.

îmi pare neîndoielnic că Vespasian şi Papinian, Ghiţă Titirez, donjuanul de la Arhivă, şi Tache Zimbilă prevestesc figurile de studenţi naţionalişti şi carierişti, de politiciani fără obraz, de funcţionăraşi şi crai suburbani ai lui Caragiale, aşa cum cuconul Pantazachi şi cuconul Manolaş din *Un drum la Cahulne* prevestesc, pare că, provincialii cinstiţi, şi neadaptaţi, până la tragic, ai d-lui Brătescu-Voineşti, sau comic nenorociţi ai d-lor Bassarabescu şi Pătrăşcanu. în afară de înrudirea ideologică — la Caragiale, ca şi la d-l Negruzzi, micii-burghezi sunt văzuţi cu optica boierească — procedarea artistică, clasic tipizantă, e aceeaşi. Dar unde la vechiul şi spiritualul junimist era notare diletantică, adesea rudimentară, e, la Caragiale, execuţie artistică: de la

[1] Corect: *Smotocea şi Cotocea.*

schiţele din *Claponul* apare caracterizarea intensă prin dialog, care dă povestirii relieful şi iuţ
aceea unică. Pe Caragiale l-am auzit adesea clasându-se printre „moralişti", în înţelesul pe
cuvântul îl are în uzul francez: constructor adică de tipuri şi portrete, şi e sigur că versuril
Boileau din fruntea *Copiilor de pe natură* cuprind o caracterizare exactă a metodei sale.
metoda clasică face parte şi construirea nu rareori călăuzită de intenţii didactice, vizând ce
numea el, la bătrâneţe: înţelepciunea poveştilor şi proverbelor orientale. Din cea dintâi tine
Caragiale s-a interesat cu dragoste de Anton Pann.

Construirea tipului se exagerează uneori până la mecanizare, şi, negreşit, excesul acesta
deosebire vizibil la începător. Şotrocea şi Motrocea din *Claponul* sunt doi automaţi
dinadins arătaţi ca atare: artistul vrea tot timpul să simţim că cele două păpuşi nu se deose
una de alta decât pentru că el vrea să tragă acum o sfoară, acum alta. îndeosebi Leo
Ciupicescu, împietrit în încercările lui de căsătorie periodice, ne întâmpină, familiar, cu ticu
verbal — lac să fie, broaşte destule — ca figură deplin carageliană.

în acelaşi an, 1880, apar, în *Convorbiri literare, Amintirile din copilărie* ale lui Crean
Amintirile din teatre ale lui Caragiale. Zece ani mai înainte se publicase în aceeaşi
Făt-Frumos din lacrimă. Un început de vreme literară nouă se afirma astfel cum nu se poate
hotărât. Lirică şi romantică, pe alocuri până la stângăcie poate, viziunea fantastică a poen
cu splendidul ei pitoresc şi mitologic şi cosmic, cu mişcarea măreţ înceată a faptelor, e, p
mai aproape de naraţiunea pură decât scenele strânse sub accente scurte ale celorlalţi doi
toate deosebirile, povestitorul Creangă e aproape tot atât de dramatic cât Caragiale
predestinat teatrului. Dialogul lui Creangă, cu indicaţiile de mişcări şi atitudini, în *Amintir*
nu mai puţin, în *Soacra cu trei nurori* sau în *Moş Nichifor Coţcarul,* sunt făcute ca să c
intens figurile; iar mersul întâmplărilor e continuu îndreptat astfel ca să culmineze în criz

Amintirile din teatre sunt însă, propriu-zis, tablouri sclipitoare de comedie. Anecd
aleasă şi stilizată teatral; personajele, oricât de fugitiv schiţate, devin, în câteva replici, tip
caractere. Şi, ca în povestirile de mai târziu, Caragiale arată şi aici puterea lui excepţional
încadra acţiunile în evocări fulgerătoare de vremi şi locuri. Solomonescu, care e şi cântă
Biserica dintr-o zi şi artist dramatic, nu pronunţă niciodată curat numele proprii stră
neologismele; grecul creditor turbat, care umblă să-l împuşte pe Millo, iar când îl întâlne
mai împrumută cu „zece galbeni", că altfel „n-ave ţe munca astăzi"; păcăleala cu chin
ilustrului Pantazi Ghica, la un chef dinadins pus la cale de farsorul neobosit Iorgu Cara
tristeţea comică a teatrului gol din Bârlad la reprezentaţia „de adio" a lui Millo; telegrafistu
amorezat de domnişoara Henriette, călăreaţă de înaltă şcoală, strigă rândaşilor circului,
tăvălesc în pumni şi palme prin gunoi: „nu daţi, mă, că v-aprindeţi!... nu daţi, gogomani
fac explozie!" — sunt esenţă concentrată a vieţii de Bucureşti şi de provincie românească de
acum câteva zeci de ani în urmă.

Dar amintirile sufleorului Caragiale au şi o semnificaţie mai generală: în ele
monumental, veselia unei rase — Carageleştii au fost o dinastie de oameni cu geniul râ
Unchii Caragiale, Iorgu şi Costache, ca şi nepotul lor Ion Luca, ca şi copiii acestuia, au r
structura intimă a spiritului. Sarcasm studiat şi savurat, ca la d-l Matei Caragiale, sau p
izbucnitor şi irezistibil vesel ca la regretatul Luca Ion, la sora, părintele lor şi, cum se pare
doi unchi ai acestuia. Cine a frecventat familia lui Caragiale a cunoscut, în caz excepţion
este vocaţia râsului ca artă şi simţul comicului ca instinct fundamental. Drept zicea G
Caragiale râde cu poftă. Vlahuţă, greşit*, scrie: „Un om foarte trist. E multă durere sub g

* în textul de bază, *negreşit.*

lui"; Vlahuţă aplică lui Caragiale formula prin care unii romantici sentimentali din Apus crezuse, pe vremuri, că ridică valoarea lui Cervantes sau a lui Moliere.

Când colegii dezolaţi, în căutarea lor zadarnică după nenea Anghelache casierul, trec din întâmplare prin faţa morgii, şi văd căruţa funebră, povestitorul zice: „un nou oaspete a venit, sătul de căldurile vieţii, să coboare în răcorosul otel". Nu rabdă Caragiale să nu sublinieze clipa jalnic macabră cu o sclipire de viguros humor.

Amintirile din feafrecad în pauza dintre cele două perechi de comedii, între *Conul Leonida* şi *Scrisoarea pierdută.* Prin conţinutul lor ele se aşază logic în miezul epocii teatrale a producţiei lui Caragiale. După *D-ale carnavalului* (1885), altă pauză: se pregăteşte acum explorarea tragicului. în acelaşi an al *Convorbirilor* (1889—1890) se tipăreşte *Năpasta* şi *O făclie de Paşte;* iar alături de aceste icoane mari, şi în ton întunecat, o reminiscenţă din provincie: *Grand Hotel Victoria Română.* Linia umoristică continuă, pe lângă şirul acesta de vedenii negre sau cenuşii, numai cu schiţa *25 de minute,* prima din grupul *Telegrame, High-life, O zi solemnă* şi *Monopol* (din *Schiţe noua),* un adevărat ciclu în care verva lui Caragiale, pornită asupra comicului provincial, arde cu cea mai veselă strălucire.

Doi ani mai târziu, apar cele două nuvele tragice, *Păcat* şi *O făclie de Paşte,* nu prin vreo logică literară, ci foarte probabil prin constrângerea editorului, combinate în acelaşi volum cu schiţa *Om cu noroc,* prima din seria portretelor de soţi complezenţi, şi cea mai rudimentară. în aceeaşi vreme, şi sub sila aceloraşi nevoi, cred, sunt retipărite, foarte amestecat, *Grand Hotel Victoria Română* şi *25 de minute,* printre foiletoane şi schiţe critice, şi cu *Amintirile din teatre.* Să observăm numaidecât cum în *Păcat* şi *Făclia de Paşte* pătrunde irezistibil suflul satiric al artistului. Procurorul care vine să ia minorul „secvestrat" de popa Niţă, şi poliţaiul care, mai târziu, fură portofelul părintelui, leşinat în casa prefectului, ne sunt figuri familiare de comedie din compania Caţavencu şi tovarăşii; iar studenţii care, în faţa lui Zibal îngrozit, dezvoltă teorii lombrosiene, ar fi alcătuit o pagină mai mult în *Momente,* dacă ar fi vrut Caragiale să dea cândva substanţă concretă schemei moftangiului „Savant". Aşa cum sunt înfăţişate în cele două nuvele, cu un exces de sublimare, figurile acestea apasă prea greu, formând întrucâtva corp străin în substanţa, cu totul în alt ton, a tabloului.

Leiba Zibal este ovreimea — a zis Maiorescu. Nu-mi este clar întrucât asemenea definiţie slujeşte la interpretarea şi valorificarea unei figuri din punct de vedere artistic. înclin a crede că generalizări de acest fel constituie o incursiune a unui principiu de ştiinţă în planul artei; şi mi se pare că, oricât de adânc exploatată, asemenea extragere a tipului dintr-un complex de impresii preparate cu intenţie artistică, ea rămâne esenţial informativă şi se supune ca atare unui interes teoretic. Caragiale ne spune întâmplările unui evreu din Iaşi care, ajuns cârciumar la ţară, cade în primejdie să fie ucis de un argat, şi arată cum frica insuflă evreului puteri de apărare diabolic desperate. Cruzimea ingenioasă a omului smintit de frică: acesta-i motivul central al dramei lui Zibal.

„Simt enorm şi văd monstruos", zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopţii petrecute la *Grand Hotel Victoria Română.* Bucata are, întreagă, caracter de reminiscenţă acută, şi cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se opreşte la cuvintele de mai sus ca la un semnal deosebit: ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci rezumă un temperament şi lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea „enormă" şi viziunea „monstruoasă" au imprimat artei sale caracterul excesiv: în comic, stil caricatural; în tragic, forme de groază şi de tortură extreme.

încă de copil începe Zibal cariera fricii: leşină de spaimă pentru că a văzut pe un hamal izbind la pământ pe altul şi umplându-1 de sânge. Acest fricos prin esenţă nimereşte s-ajungă

cârciumar la un han aşezat singuratic, în vecinătatea unui sat cu oameni înrăiţi de mare săr
şi tocmai unul din cei mai deocheaţi, ursuz şi brutal foarte, se tocmeşte argat la dânsul. Fio
Gheorghe, dat afară, pleacă mârâind la urechea lui Leiba o straşnică ameninţare, *cu întâ*
hotărâtă în noaptea învierii. Abia pleacă Gheorghe, şi vin să-1 caute nişte călăraşi pent
pricină. Subprefectul, când îl roagă ovreiul să-1 apere, îl ia în râs, ba îi şi complică sp
sfatuindu-1 serios să se păzească de a da sărăcimii din Podeni, prin frica lui imprudent dezv
gânduri prea rele. Şi pe când, peste groazele astea toate, îl chinuie tocmai fierbinţeala frigu
de baltă, soseşte diligenta cu oameni care spun cum la tactul de mai sus al poştei au măce
hoţii pe hangiu şi ai lui „cu o absurdă sălbăticie". După îngrămădirea aceasta meşteşugit en
a motivelor de groază dinafară, îndoite cu visele înspăimântătoare ale omului în delir de fr
se pregăteşte cetitorului o clipă de constrast: chipurile de comedie ale studenţilor ca
luminează între ei şi, mai cu seamă, luminează pe conductorul diligentei, despre Da
atavism, şi toată filozofia, de ultim tiraj pe atunci, a criminalului născut. Intermediul a
apăsat până la disonanţă, face, în definitiv, ca Leiba să rămâie şi mai îngrozit de cum îl g
sosirea diligentei. Frica e la paroxism. Când sosesc hoţii, Zibal e gata ca o bombă cu fitilu
sigur, e „îngheţat şi aiurit", pe când lucrează hoţii la poartă, dar de aici încolo va fi şi din
ce mai lucid. în frică se infiltrează de acum tot mai tare desperarea rece. Răutatea hoţu
pătruns şi germinează febril, prin strictă logică interpsihică, în sufletul celui ce stă să fie vic

în conducerea acestor mişcări interioare, virtuozitatea artistului este, cred, la limita
a posibilităţilor literare; exacta înlănţuire a termenilor progresiunii e condusă cu o vigo
minuţiozitate fară clipă de slăbire — te gândeşti la rabinul din *La Torture par Tesperanc*
Villiers de lTsle-Adam, cu rafinata clătinare între nădejde şi pierzare; îmi pare însă că
artificialul construcţiei totale, prea aparent, slăbeşte întrucâtva verosimilul; schema prea v
voită a unei probleme răceşte impresia de viaţă imediată.

Din absorbirea lui bolnăvicoasă, de animal în primejdie supremă, îl trezeşte pe Zibal
sfredelului care a străpuns poarta şi-1 înţeapă. Hoţii lucrează cu un fierăstrău şi un s
amândouă simboluri clasice de caznă sălbatică şi prelungă; aşteptarea sugrumă pe
alternativ, sub hârşcâiala fierăstrăului şi sub roaderea hapsână a sfredelului. în sfârşit,
răsucit îl împunge: aşteptarea trece în realizare, cu durerea fizică imediată, şi nimiceşte
gândul de scăpare. Este aici, în dispunerea imaginilor de chinuri şi moarte, în îmbi
brutalităţilor palpabile cu zguduirea dinăuntru, o ridicare la culme excepţional măiest
mişcării de rafinată pregătire pe care caut să o interpretez. Şi e, deosebit, o abilitate supre
felul cum Zibal e adus ca, din întâmplare, să-i vie ideea de a prăji braţul hoţului. Şi
minunată siguranţă se dă povestirii mers moderat, îndată ce începe cazna sub ochii linişt
sfârşit, ai ovreiului: savoarea torturii stă în încetineală. Finalul e tradiţional melodrama
teatralism vechi, astăzi supărător tare, biruie adesea chiar simţul atât de sigur al acestui m
Despre finalul *Făcliei de Paşte* a spus Gherea de mult tot ce trebuie.

Metodei acesteia de artă scenică învechită, aplicată pe temperamentul dramatic
Caragiale, s-ar putea atribui nu numai prisosurile declamatorii: „Da! s-o ţintuiască pe lo
rămase tâmp cu ochii holbaţi pe lumina de la fereastră... Câteva momente el stete
încremenit pe altă lume, dar deodată: Da, repetă el surâzând cu o clipire fioroasă;
ţintuiască pe loc!" - dar şi intervenţiile explicative ale povestitorului. în subiectivismul a
vede apucătura omului de teatru, a regizorului se poate zice, care dacă nu-şi prezintă fic
de-a dreptul pe scenă, simte neapărat trebuinţa să conducă întruna şi spectacolul şi pe spe
implicaţi ideal în conştiinţa povestitorului care nu se poate opri de a imagina teatrul... „
mult mai mică deosebirea între soare şi cea mai de nimic scânteie decât între ac

întunericul orb!" explică, de exemplu Caragiale, după ce ne-a dat, clară, impresia directă a lămpii cu fitilul lăsat jos de tot, în dugheana unde tremură Leiba în aşteptarea hoţului. Sau: după ce evreul se deşteaptă înfiorat de înţepătura sfredelului, şi după ce s-a spus cum, în fantezia nenorocitului, unealta luase „dimensii nemaiînchipuite, învârtindu-se mereu la infinit", se mai întinde comentarul astfel, şi deplorabil: „Ceea ce se petrecea în acel creier ieşea din sfera gândirii umane: viaţa se ridicase la o treaptă de exaltare din care toate se vedeau, se auzeau, se pipăiau enorme, de proporţii haotice". într-o pagină cu ţesătura strânsă extrem, asemenea retorică face goluri; stricteţea reliefului se alterează prin această verbozitate, care înşeală atenţia cetitorului.

Maniera arătată în exemplul din urmă se exagerează în *Păcat,* acolo unde autorul vrea să descrie începutul dragostei furiose a seminaristului cu tânăra văduvă: „Vorbe?... încap vorbe?... Cum o femeie ştie alinta..." şi celelalte, şi celelalte. Pentru înţelegerea acestor asperităţi urâte, îmi pare că, pe lângă graba, firească temperamentului dramatic incomodat oarecum de restrângerile ce i le impune situaţia de pur narator, e nevoie să ne gândim şi la acţiunea scrisului gazetăresc asupra celui literar. Care cetitor, neprevenit că iscălitura e a lui Caragiale, n-ar crede că „vorbele" din citatul al cărui început l-am dat nu sunt ale unui redactor oarecare de supliment literar de pe vremuri? în *Păcat,* reportajul, cu neologismele sale dizgraţios masate, întinde ca o parodie grotescă pe fondul serios şi rural al povestirii: „Ce face atâta sensaţie?... A făcut o nepomenită *sensaţie* popa... *Succesul colosal* şi *spontaneu* n-a *afectat* câtuşi de puţin... Când scăpat cu totul de *vermină,* l-au îmbrăcat în mintean... *Revoltat* că vrea să-i ia băiatul, preotul a făcut o *elocventă* apărare a *cauzei* sale. Cuvântul *oratorului* câştigase aproape pe *asistenţi... Tonul magistral* şi *sever* trebuia să *răstoarne impresia* ce preotul *obţinuse* cu *elocvenţa-i sentimentală...* Chiar pentru o faptă sau numai pentru o *demonstraţie*— el se repezi şi luă puşca... Popa înţelese că *inspiraţia* nu trebuie căutată"... De neologism, ca obicei rău, nu scapă Caragiale nici în cele de pe urmă pagini ale sale de poveste. E aproape de necrezut că, în *Abu-Hassan,* în *Kirlanulea* şi în ultimul text rămas de la el: în fragmentul de *Poveste,* toate bucăţi de ton arhaizant şi popular, artistul care altfel îşi îngrijea scrisul cu o frică fanatică a putut lăsa străinisme moderne atât de izbitoare ca: „(daruri) *preţioase", „cazarmă" „credit",* „(mă gândesc la) *viitorul* meu", „(cât îţi sunt de) *recunoscător",* „(în fiecare zi) *regulat",* „fii *sigur",* te *„asigur", „raportul" (e* vorba de un calif care primeşte „raportul" vizirului), „om *preţios", „ruptură"* (cu înţelesul francezului *rupture),* „împăraţi (din poveste) care vedeau o ameninţare pentru *siguranţa* lor". Deprinderile ziaristului bucureştean au făcut să adoarmă uneori cu totul până şi atenţia excepţional veghetoare a acestui artist: un exemplu tipic de ce poate mediul, în acţiunea lui neobservată, dar sigură, ca pătrunderea unei boli lungi, ascunse şi fără leac.

Acea expunere unde e povestită dragostea lui Niţă cu văduva bogată nu e concisă, ci aruncată ca de mântuială. Dar maestrul se ridică din nou în toată strălucirea puterilor sale, de la primul tablou al dramei: apariţia copilului pierdut şi ticăloşit în faţa cafenelei şi intervenţia indignată a preotului. Petrecerea aceasta inconştient neomenească, în mijlocul târgului, ne duce brusc în plina dezolare a vieţii de provincie. Accentul violent al acestui început e însuşi fiorul perfectei exactităţi artistice. Privim aceeaşi esenţă de mizerie care ne întâmpină în *Grand Hotel Victoria Română:* cânele pe care, acolo, îl dau în tărbacă, până-l ucid, măturătorii, pentru petrecerea unor suflete atrofiate de o monotonie tâmpitoare şi aproape sinistră, şi fata publică în cămaşă, izbită peste gură de pumnul gardistului, sunt figuri din aceeaşi familie cu Mitu Boieru, stranii unelte vii de distracţie pentru primitivele trebuinţe ale unor nenorociţi de abrutizaţi. în *Păcat,* figura centrală a tabloului, copilul măscărici, nu e tratată episodic, ci dezvoltată progresiv în vederea crizei imediate: preotul trebuie să descopere acum îndată rodul blestemat al păcatului din tinereţe. Când cafegiul l-a făcut să înţeleagă cu prisos cine e copilul dezmăţat, preotul rămâne

înecat de sudoare, cu coatele pe masă, strângându-şi tâmplele în pumni, „cu ochii ţintiţi l muscă ce umblă mărunţel pe tabla de marmură albă". Şi acum ni se arată mişcările insectei c cum, dintr-o dată, ea ar fi personajul principal în acţiune: „ce socoteală s-o fi făcut în capul mic cât un bob de mac nu se poate spune: destul că musca stete pe loc, îşi dezmorţi labele dinapoi împleticindu-le una de alta, îşi netezi frumos mustăţile cu labele de dinainte, a deodată se-nălţă şi pieri". îndată după asta: „Omul, deşteptat, se ridică de pe scaun şi ieşi". A Despre zguduirea şi clocotul din sufletul lui, nici o vorbă. Acesta înlăturare a oricărei ana directe, mascarea deplină a unei smăcinări interioare în culmea ei, prin desfăşurarea u mărunte imagini exterioare, însemna o îmbogăţire adâncă a artei literare româneşti.

Judecat numai din punct de vedere al înaintării dramatice, conflictul dintre procuro preot ar putea părea de prisos; dar în această întâlnire se lămuresc, întregi, firea aprinsă a p Niţă, care în scurt se repede să ia puşca, şi cuminţenia răbdătoare şi isteaţă a cumnatu- Cuţiteiu. Cuţiteiu este prima figură neconvenţională de ţăran în literatura noastră. Aşa sch scurt cum este, primarul din Dobreni ne rămâne, de la prima cetire, o amintire întreagă, per totdeauna vie şi familiară. Trei pagini şi jumătate de format obişnuit ne lasă Caragiale să au stând de vorbă pe Cuţiteiu cu popa Niţă, şi atât ajunge ca să-l pomenim pe primarul ca pe mai ilustre chipuri din romanele şi dramele lumii întregi.

S-ar putea zice că fatalitatea e acumulată cu exces în povestirea aceasta. în casa prefect preotul încremeneşte în faţa unui portret — e tocmai dragostea lui de acum câţiva ani, iar s prefectului e fiica iubitei de mult pierdute: preotul ne apare doborât de lovituri prea multe şi grele, care colaborează pare că într-o prea evidentă sistemă. în *Făclia de Paşte* bogăţia motiv e concentrată cu economie bine socotită, în vederea efectului principal: ridicarea fricii până smintire care se rezolvă într-o luciditate grozavă; dincoace, întâlnirea cu portretul iubit hidosul acces de isterie al fiicei acesteia exasperează inutil suferinţele preotului: greu motivelor e hotărâtă în altă parte. Cuminţenia de prisos a lui Cuţiteiu, încercarea neizbutit lângă prefect lasă loc celor două fiinţe necumpănite, preotului şi fiicei sale, să se lupte cum şti. Catastrofa e, de acum încolo, sigură: Mitu, băiatul bun şi slab, va fi atras într-însa, şi zdr numai de puterea femeii. Peripeţiile din urmă — rugăminţile deznădăjduite ale tatălui c fiu-său, turbarea femeii care se vede părăsită şi frenezia revederii, goana preotului d îndrăgostiţi şi împuşcarea — se urmează cu o precipitare savantă proprie viziunii dramatic jurul zbuciumului acestuia de moarte, liniile statornice ale lumii de toate zilele: „o sprânc alburie se iveşte pe coama dealului de către răsărit... Pe lângă crucea din răspântie scârţie r căruţelor ce pleacă din vreme să nu le ajungă zăduful pe drum... Sprânceana albă creşte ş roate venind din deal la vale se aud apropiindu-se... o doină din frunze, cântec de drumeţ griji... şi vorbă..." Dar cu ce stranie adâncire a impresiei de sat de la noi încunună întunec întâmplare cuvintele minunte: „cele trei *clopote mici şi sărace* se pornesc deodată să ţipe şi vaite cu o jale nebunească"!

Pe timpul compunerii celor două nuvele (1889—1892) Caragiale scrie cele trei am despre Eminescu şi câteva foiletone critice *(A zecea muză, Temă şi variaţiuni, Norocul c torului)* şi retipăreşte *Amintiri din teatre.* Acestea din urmă, cu schiţele *25 de minute* şi *O noroc,* continuă, singure în acel moment, seria portretelor şi povestirilor umoristice ale deb tului din *Claponul. 25 de minute* arată în plină maturitate pe autorul *Momentelor,* printre bucata a şi fost aşezată mai târziu. Provincialii la gară, primind pe măriile-lor în trecere, sun mul motiv asupra căruia verva miraculoasă a lui Caragiale se înverşunează cu o lăcomie s meşteşugită. Un comic enorm, aşa cum îl iubea Caragiale, e acumulat aici; dar distribuirea atât de sigur economisită, încât concentrarea excesivă ni se impune, fermecător, ca o v

normală. Caricatural, dar exact verosimil: acesta-i semnul lui Caragiale. Din schiţa de care vorbim se vede, desăvârşit, cum dispunerea amănuntelor care specifică figurile, lumea şi chiar materialitatea vieţii lor întreţine şi aprofundează treptat impresia acelei realităţi care e fondul experienţei noastre locale româneşti.

în anul următor publicării schiţelor de care am vorbit începe prima serie a *Moftului român* (1893), aducând ca substanţă nouă comicăria ardeleană şi pedagogică a scenelor rostogănene. Ca în *Justiţie* şi în *Ari 214,* suntem şi cu tablourile din *Şcoala română* — cum e titlul general sub care apar dialogurile lui Rostogan în *Moftul român* - în plin teatru. *Art. 214* a fost tipărit întâi cu subtitlul: „comedioară în trei scene". Neapărat ne gândim la mimiambii lui Herondas: aceleaşi cadre, aproape aceleaşi proporţii, şi acelaşi material: acţiuni scurte şi vii din viaţa mahalalei, cea bogată în certuri şi scandaluri grabnice, ca şi în naive împăcări — la vechiul mimograf alexandrin, ca şi la bucureşteanul dramaturg. Mahalaua e dramatică; mahalagiii sunt copii ai naturii, iritaţi de vecinătatea unei lumi care trăieşte în strălucire. Şi o mahala meridională e, se-înţelege, îndoit dramatică. Suburbanii Bucureştiului au colaborat, natural şi involuntar, cu geniul înnăscut al lui Caragiale.

Comicul dialectal este o formă populară a cărei vigoare, egală prin toate vremile, nu va putea slăbi decât o dată cu anularea treptată a diversităţii graiurilor. Cine înclină a sublinia prea apăsat lipsa de originalitate a tehnicii lui Caragiale ar trebui să-şi aducă aminte că, în Alecsandri, de exemplu, ridiculul lingvistic este paiaţăreşte redus la stropşirea vorbirii străine la întâmplare, pe când fiece replică a lui Rostoganu zugrăveşte toate elementele tipului, şi că deosebirea e considerabilă. „Nu de dragul cuvintelor am căutat anume să vă născocesc o povestire. Eu de hatărul povestirii caut într-adins cuvinte", spune Caragiale undeva. în cazul de care vorbim, preceptul îşi află aplicare textuală, şi nu mai puţin ilustratoare pentru metoda artistului şi pentru nivelul artei sale. Prin cascada de ardelenisme amuzante, cu neclintită siguranţă psihologică alese, se întrupează un chip de dascăl, atât de vanitos cât de mărginit, aspru din firească mojicie, blând din prescripţie pedagogică ori din servilism, plin de naivă ambiţie pentru renumele şcolarilor săi, şi lichea cât vreţi, din colecţia de lichele a lui Caragiale, poate cea mai simpatic hazlie.

în prima serie a *Moftului român* (1893), bucăţile pur narative sunt rare, în afară de *Rostogan* numai scena la judecătorii de ocol *(Justiţie* din *Momente).* Notiţa critică şi parodistică primează în anii aceia *(Statistică; O invenţie mare, Smărăndiţa),* şi încep *Reminiscenţele: Entuziasm şi hotărâre* (dezvoltat mai târziu sub titlul *Jertfe patriotice)* şi *Reformă,* amintire despre Kogălniceanu publicată în *Vatra* din 1894. Dar în acelaşi an din *Vatra,* Caragiale publică prima lui *Poveste,* cu subiect luat de la favoritul său Anton Pann. Cui n-a luat în seamă grija extremă care, de la început, călăuzea scrisul lui Caragiale, îi poate părea surprinzătoare în ultimul grad siguranţa în tratarea unor forme de stil deosebite cum nu se poate mai mult. Sigur, e o poveste glumeaţă; schimbul de vorbe între băieţi şi părinţi, apoi între tată şi mamă fac o clipă strălucită de comedie. Dar iată altceva: „Şi numa-ntr-o livede răcoroasă, când se opresc să mai răsufle caii de atâta urcuş, aud nişte miorlăituri, să fi zis că e vreun cotoi sălbatic, ori cine ştie ce lighioană. Au început să sforăie caii şi să-şi ciulească urechile înspre partea de unde venea zgomotul. împăratul zice: Ce să fie? — că nu se vede nici o mişcare în iarba înaltă a pajiştii şi miorlăiturile îi dedeau zor înainte. Un curtean tânăr, mai îndrăzneţ, zice: Nu daţi drumul câinilor! — sare jos de pe cal şi pâş-pâş pân iarbă, merge binişor cu arcul gata către locul bănuit. Aproape de tot se opreşte şi-ntinde arcul... Altă miorlăitură... trage, săgeata vâjâie şi se pierde în desişul ierbii, care se clatină încet din vârf... în sfârşit, vânătorul mai face un pas, doi, se uită bine şi rămâne încremenit." E o icoană plastic desăvârşită, şi pătrunsă de mişcare, ca pentru strofa unei balade epice. Apoi, discret strecurată, o comparaţie, una singură: „parcă era, când

s-arăta în faţa bătrâneţilor lor, ca un luceafăr scânteietor şi vesel în faţa unui drumeţ oste
Irezistibil, Caragiale scurtează şi iuţeşte mişcarea cât poate. Aplecarea firească spre sc
dramatică nu se dezminte nici aici; iar nevoia de dialog stăpâneşte până într-atât, că sfâr
povestei e o dezbatere între cetitorul închipuit de faţă şi povestitor.

în acelaşi an 1894 a tradus Caragiale *Răzbunare,* o nuvelă de Carmen Sylva. Cruzi
firească şi logică a ruralului atrăgea pe artistul care, nu demult, închipuise pe Ileana din *Pă*
aerul îmbâcsit de tortură al *Făcliei de Paşte.* Poate că tragicul acesta cu suflu preistoric, îl atr
pe Caragiale şi prin contrast, sătul, cum desigur trebuia să fie, de mediocritatea caraghioa
mahalalei. Traducerea din Carmen Sylva e cu deosebire instructivă prin felul autocratic în
tratează Caragiale originalul romanticei diletante: pagini întregi de dialog fară caracter
pitoresc dezlânat cu descrieri de costume şi citaţii din doine, le taie traducătorul, reduc
povestirea la proporţiile unei drame pline de amănunt viu, colorată sobru şi exact. Tot astfel s
tează el, în ultimii ani ai carierei sale literare, nuvela vechiului Cervantes, *Curiosul pedepsi*
nesfârşitele ei scrisori şi sonete intercalate, nuvelă pe care, în teorie, o admiră nemăsurat; e a
zant de tot că din cele 117 pagini ale originalului, Caragiale păstrează 23. Numai cu asem
reduceri sunt, de altfel, valabile mai toate admiraţiile îndrăgostiţilor absoluţi de frumuseţ
cute, cu deosebire în ce priveşte genul narativ. Dar chiar textul lui Poe-Baudelaire îi par
Caragiale prea lung; şi nu e de mirare: propriul lui scris, în formă definitivă, cu greu se p
hotărî să nu-i pară prea lung... „La răspântia unei mahalale mărginaşe": deschizând o da
întâmplare exemplarul meu *(Momente,* pag. 247, Socec, 1901), Caragiale s-a oprit la
început de schiţă, şi a început să strige: „dar asta nu se poate! Nu vezi ce lung e, cum mă ţ
loc?!" — şi a îndreptat îndată: „La o răspântie de mahala" etc. Scrie şi subliniază apăsat Cara
pe o foaie a celui din urmă manuscris al lui: „Cu mare băgare de seamă la tot ce se poate sup
— *cât de mult".* Este însuşi imperativul moralei lui de artist.

Până la sfârşitul anului 1897 urmează, în *Epoca,* şirul notiţelor critice, sau literar
politice, şi al *Reminiscenţelor.* O excepţie curioasă, în răstimpul acesta, ca şi în toată op
schiţa *între două poveţe* (în *Literatura şi arta română,* revista lui N. Petraşcu, şi apoi în *Ep*
o bucată făcută, pare că, pe prinsoare, şi unde din Caragiale nu văd să mai fi rămas altceva
corectitudinea gramaticală.

Curând după seria notelor critice şi a *Reminiscenţelor,* apar în *Gazeta săteanului: C*
om sucit, La Hanul lui Mânjoală, Două bilete pierdute (mai târziu: *Două loturi), în vrem*
război. Primele trei au fost retipărite în *Momente;* evident, numai cea din urmă e la locu
galeria portretelor şi scenetelor comice bucureştene. Materialul acelui volum nu pare strâns
o normă mult mai riguroasă decât alte colecţii ale scriitorului; s-ar putea zice totuşi că *La H*
lui Mânjoală, Cănuţă, om sucit, La conac, căror se pot adăuga *inspecţiune* şi *Ultima emis*
contribuie a face din acel volum ca un manual de exemple al artei narative carageliene ap
complet.

Cănuţă, om sucit e schiţarea în negru a unei vieţi şi a unui caracter de orăşean, om c
din naştere, şi ciudăţenia lui dă un relief aspru mizeriilor tipice ale clasei sale. E un umo
până la sinistru în soarta acestui ţicnit, în care şi mintea şi simţirea sunt pătrunse de o
grozavă, totdeauna îndreptată de-a-ndoaselea. Cănuţă nu-şi află pereche, în Caragiale, dec
nenea Anghelache, casierul: raţionamentul acestuia, paradoxal şi furios, împotriva inspect
care-l lasă-n pace fiindcă e „cinstit" l-ar fi putut zbiera, întocmai, şi Cănuţă, din adâncul
sale de maniac virtuos. întâmplările băiatului Cănuţă sunt triste şi amare; inima bunici
fireşte, plină de duioasă durere pentru nepotul care, tocmai în noaptea când împl
treisprezece ani, bătut şi degerat, şade plângând pe marginea lăzii şi se şterge la ochi cu că

sfârşitul lui nenea Anghelache este o tragedie exasperantă şi stranie, iar grupul cerşetorilor, în *Ultima emisiune,* atât de semnificativ împlinit cu apariţia popii, el însuşi un tip specific de cerşetor în oraşele noastre, formează o icoană strâns umplută de mizerie concentrată. Toate aceste „subiecte" compun o colecţie aleasă de pretexte pentru dezvoltări duioase şi comentarii emoţionante: cu atât mai tare se vede, în realizările lui Caragiale, respectul strict şi consecvent, simţul delicat al artistului pentru obligaţiile pe care le-a luat dintru început faţă de atenţia şi fantezia cetitorului. Orice eventuale pretexte de sentimentalităţi sunt prevenite şi paralizate prin violenţele ciudate şi totuşi logice ale casierului Anghelache, care, de la început, dau întregului tablou un ton definitiv serios şi bărbătesc; iar apariţia, în chiar inima dramei, a camaradului înţepenit despre ziuă, în paroxismul beţiei, zâmbind tâmpit pe când amestecă automatic zahărul în cafea, opreşte orice orientare unilaterală a interesului şi menţine atenţia în echilibru specific de contemplare. Figura aceasta de beţiv în extaz e o diversiune surprinzătoare, prin naturaleţe şi ca strălucire de efect.

La conac este o replică palidă a motivului cu diavolul din *Hanul lui Mânjolă.* Păcatele tânărului agiamiu la conac, unde cade sub toate ispitele clasice ale dracului, sunt cuprinse, foarte neobişnuit pentru Caragiale, între o introducere şi o încheiere — care-i o repetare în chip de refren a introducerii — amândouă cu o intenţie pitorească şi poetică, care nu cade în gama, oricât ar fi ea de bogată, a scriitorului. Totul rămâne în stare de schemă, dă impresie de încercare, de exerciţiu pare că. în *Hanul lui Mânjoală* parfumul local şi vechi e tot atât de magistral concentrat ca în *Kir Ianulea* sau în *Calul Dracului.* Localizarea e pregătită cu un simţ al culorilor şi accentelor care minunează la fiecare cuvânt, căci fiecare, ori în dialog, ori în descriere, detaliază conturele şi întăreşte culorile. Caragiale a lăsat exemple rare de câtă bogăţie în efecte se poate obţine prin sobrietate raflntă. Totdeauna te gândeşti la sosirea pe-nserate la han, la chirigiii de pe lângă focuri, la ţiganii care ţârlăie olteneşte, la odaia albă cu miros de mere şi gutui, dar îmi pare că te opreşti deosebit la Gheorghe Nutrăţ, care păzeşte la coceni. Numele lui, locul şi momentul când îl întâlneşti, cum vorbeşte cu capra şi cum răspunde celui care-1 strigă să-1 ajute, sunt aşa pare că, încât din pricina lui Nutrăţ îndeosebi îşi aduci aminte de Hanul Mânjoloaei şi de toată povestea ca de o întâmplare a ta.

Dintre toate, cea mai uitată — poate şi cea mi puţin cunoscută pe vremea ei — a fost până acum nuvela *în vreme de război.* Caragiale nu a retipărit-o; publicul şi critica au rămas să se pasioneze de *Năpasta,* de *Păcat,* de *Făclia de Paşte,* lucruri nu numai frumoase, dar şi deosebit senzaţionale şi cu pricină de prelungiri ideologice. Se întâmplă destule, şi tot întâmplări tari în acea lungă povestire, rămasă atâta timp pierdută în *Gazeta săteanului,* de unde a scos-o la iveală, cel întâi, Luca Ion Caragiale. Nenea Stavrache, cârciumarul, om cu stare frumoasă, are noroc să mai moştenească şi pe frate-său, popă cu avere mare şi vajnic căpitan de hoţi, a cărui bandă tocmai fusese prinsă. Mai mult crede că-1 are nenea Stavrache norocul acesta, decât îl are adevărat; fiindcă popa, ascuns printre voluntarii din 77, şi acum dat ca mort, i se tot arăta prin vis, câteodată şi în trezie, şi-1 necăjeşte rău până-1 sminteşte de tot. Când, în sfârşit, fostul popă vine într-o noapte, în carne şi oase, şi-1 roagă cu lacrimi să-1 împrumute numaidecât cu câteva mii de lei, că se greşise omul cu casa reghimentului, pe nenea Stavrache îl apucă nebunia mare, cu furii, iar celalt rămâne cu ochii la dânsul, în pierzare. Este adică istoria bucuriilor, grijilor şi spaimelor treptate ale unui cârciumar, până la înnebunire deplină, pentru o pricină de avere mare. Gustul lui Caragiale pentru situaţii extreme şi coincidenţe ciudate apare şi aici slujit de aceeaşi virtuozitate ca în cele două nuvele mari dintâi. „Afară plouă mărunţel, ploaie rece de toamnă, şi boabele de apă prelingându-se de pe streşini şi picând în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cântare cu nenumărate şi ciudate

înţelesuri. Legănate de mişcarea sunetelor, gândurile omului începură să sfârâie iute în cer
strâmte, apoi încet-încet se rotiră din ce în ce mai domol, în cercuri din ce în ce mai largi, ş
mai domol, şi tot mai larg. Când cercul unui gând ajunse-n fine aşa de larg încât conştiinţ
era peste putinţă din centru să-1 mai urmărească din ce se tot depărta, omului i se pare c-a
afară un cântec de trâmbiţe..." Transcriu acest exemplu lung, pentru că în el se vede atâ
frumos cum pregăteşte scriitorul pe hangiul lui pentru vedeniile grozave care-1 aşteptă, dar ş
hatârul celor care au spus, ori mai spun chiar, că scrisul lui Caragiale nu cunoaşte decât s
„telegrafic". în desfăşurarea viselor urâte artistul introduce diversiunea următoare: „Era o zl
nemaipomenită: ploaie, zăpadă, măzărică şi vânt vrăjmaş, de nu mai ştie vita cum să se înto
să poată răsufla. Deşi aproape de nămiez, în tot satul era astâmpăr desăvârşit ca-n puterea no
ba nici glas de câine nu se mai auzea, cine ştie în ce adăposturi se odihneau paznicii curţ
Drumul parcă era pustiu... Domnul Stavrache încuie cicmigeaua, pe urmă prăvălia, şi tr
odaie, la căldură... După ce se dezmorţeşte bine domnul Stavrache la gura sobii, iac
pe-nserate, că bate cineva la uşă. «Care-i acolo?» întrebă hangiul. «Eu, domn Stavrache, răspu
un glas slab de copilă... Deschide.» Hangiul trage veriga. Vântul de-afară duhneşte pe
aruncând înăuntru o fetiţă foarte rebegită. Copila d-abia poate vorbi; fălcile îi sunt înţepeni
frig; deşi pe potrivă de copil sărac, e destul de bine îmbrăcată: are peste cămăşuţă minteanu
tată-său; pe picioarele goale nişte cizmuliţe vechi ale mă-sii, şi pe cap un testemel. «Ce v
«M-a trimis maica, să-i dai de un ban gaz, şi taica de doi bani ţuică.» Şi fata scoate de sub min
cu băgare de seamă două clondire. «Da'... zice să nu pui gaz în a de ţuică şi ţuică-n a de ga
alaltăieri, că iar mă bate... şi... să masori bine»... «Da' bani ai adus?» «Ba!... zice că să sc
«Iar să scriu?... Scrie-v-ar popa să vă scrie de pârliţi!» în prăvălie d-abia se mai vede. Fe
apropiindu-se de domnul Stavrache, care-i toarnă ţuică, rămâne cu ochii pe un covrig stin
uitat pe tarabă. Hangiul s-apleacă sub tarabă să ridice tinicheaua cu gaz; în clipa aceea, f
întinde mâna, ia covrigul şi dă să-1 vâre iute sub mintean; dar domnul Stavrache se ridică.
tras cu coada ochiului, ori ştia că fusese un covrig pe tarabă şi acu pierise? că, fară vorbă, l
palmă peste obrazul îngheţat. «Lasă covrigul, hoaţo!... De mici vă-nvăţaţi la furat, fire-
dracului!» Fata a lăsat covrigul şi a pus mâna pe obrazul încălzit. Apoi a luat cuminte st
le-a ascuns sub mintean şi a pornit afundându-se în negura nopţii viscoloase." Cu acest exer
mai lung încă decât celalt, încerc a ademeni lumea să citească toată povestirea atât de p
cunoscută. în afară de aceasta, trebuia arătată întreagă această întrerupere a viselor chinu
ale domnului Stavrache, cu atât de minunată artă odihnit o clipă prin aceste iritări uşoare
întorc la interesele lui sănătoase de negustor.

Îmi spunea Caragiale că, în urma unei lungi dezbateri cu nişte prieteni, despre nor
nenoroc, i-a dat în gând această culme de nenoroc: să nemereşti două bilete de loterie cun
nemerit domnul Lefter din poveste. Lui Caragiale îi plăcea să imagineze cazuri unde haz
seamănă a voinţă răutăcioasă, când fatalitatea capătă fizionomie perfidă, cum se ve
povestirea rezumată mai sus, în aceasta de care vorbim acum, în *Păcat,* în acumularea mot
de groază, în acelaşi ceas, pe capul lui Leiba Zibal. E clar că anume dispunere a fatalităţii, în
şi în comic (vedeţi coincidenţele de soartă ale băieţilor de prăvălie Mache şi Lache în sch
Paşti, sau cazul excesiv schematic al lui Ghiţă şi Niţă la concursul de caligrafie, ori ma
„fatalităţile" din *Tren de plăcere,* aici în armonie deosebit de intimă cu psihologia persona
poate favoriza acumularea de culminări dramatice. Mecanismul acesta, care ar putea supăr
simplitatea lui, stă bine ascuns sub pitorescul vieţii d-lui Lefter, cu consoarta şi amicii s
chivuţele farfurigioaice, cu feţele poliţieneşti şi cu d-l şef de la minister. Iar invectivele
bancher dau unul din cele mai desăvârşite finale din întreg Caragiale: un capitol mar
ideologia micului-burghez e strâns acolo în cinci rânduri de adevăr monumental.

Iritat prea mult de sentimentalismul gros, care, pe atunci, umfla literatura ce se fabrica în jurul său, Caragiale anină bucăţii perfect încheiate o digresie literară: parodie de intenţie polemică. Accidentul se datoreşte, cred, unei lipse de stăpânire momentane asupra căreia n-a mai vrut să revie, dar poate şi faptului că nu lua destul de des condeiul în mână, pentru a face polemicii loc deosebit şi unde trebuie.

Anii 1899-1900 sunt anii *Momentelor.* „Negreşit că *Momentele şi* alte novele şi schiţe nu se pot compara cu scrierile cele dintâi", scria domnul Iacob Negruzzi la moartea lui Caragiale; iar Gheorghe Panu, ceva mai înainte, zisese, în treacăt dar sigur: „Caragiale de aproape douăzeci de ani n-a mai scris altceva *decât oarecare siluete* şi *tipuri* pentru *Universul".* D-l Negruzzi judeca, cred eu, mai ales din părerea de rău pentru depărtarea lui Caragiale de *Convorbiri,* iar Panu a fost, între oamenii noştri cunoscuţi, cel mai impresionant exemplu de nepricepere literară. D. C. Olănescu, ca raportor pentru premiere la Academie a recomandat volumul: *„câştigat ridendo mores'* — bine alcătuite şi cu o aşa de graţioasă discreţiune subliniate — slobodă veselie, cea atât de binefăcătoare traiului şi sănătăţii — interesant studiu de năravuri". Cum am zice: călduros prieteneşte, dar cam străin şi evaziv; fiindcă, chiar ca „îndepărtată răsfrângere", apropierea „părţii fantastice şi părţilor descriptive" din *Hanul lui Mânjoală de* „umbrele lugubre ale lui Edgar Poe" implică o ciudată neatenţie din partea ilustrului referent.

Despre formula obişnuită, că producţia lui Caragiale e mică şi uniformă, îmi spunea odată Vlahuţă că e de mirare cum oamenii nu iau seama la bogăţia de figuri şi întâmplări câtă e numai în *Momente.* Constatarea lui Vlahuţă îmi pare capitală, şi cu atât mai mult când o raportăm, cum se cuvine, la întreaga operă. Dar Vlahuţă evalua ca artist, atent la detalii; publicului nu i se poate cere această băgare de seamă, şi nici criticilor totdeauna. într-o notiţă sobră şi plină, d-l Ibrăileanu, singur, a luminat cum se cuvine acest adevăr esenţial despre Caragiale.

E de gândit dacă nu cumva unor dintre cetitori sau literaţi tipărirea în foileton de gazetă populară nu crea, ea singură, o prevenire defavorabilă scriitorului. Pe un bucureştean intelectual l-am auzit zicând, pe când încă mai trăia Caragiale, că sunt în capitala noastră o sumă de băieţi spirituali, gata să-ţi fabrice oricând mărunţişuri amuzante ca ale lui Caragiale. Şi ştiu bine că părerea aceasta nu era a unui izolat: omul acela făcea parte dintr-un public îndeosebi iritabil faţă de scrisul lui Caragiale — era un vechi socialist de Bucureşti, pe atunci chiar asimilat de mult partidelor de ordine.

Arta lui Caragiale de povestitor se arătase, hotărâtă în toate elementele ei, înainte de seria *Momentelor:* de aci încolo avea ea să se exemplifice, încă o dată, într-un material de cea mai savuroasă varietate. Ridiculul ideilor la proşti *(Situaţiunea, O lacună)* şi la lichele *(Atmosferă încărcată, Tempora, Greu de azi pe mâine),* ridiculul vanităţii politice şi sociale *(Amicul X),* ridiculul pueril al provinciei *(Telegrame, O zi solemnă, Tardiv, Monopol),* încornoraţii cu ştire şi fară *(Mici economii, Diplomaţie, Cadou, Lună de miere),* mondanitate mitocănească de Bucureşti şi de provincie *(Five o'clock, High-life),* mamiţici ambiţioase cu puişorii lor, în toate stadiile unei educaţiuni de bună familie *(Domnul Goe, Vizită, Bubico* — căţelul e numai o altă probă de domn Goe —, *Bacalaureatul, Lanţul slăbiciunilor),* petreceri reuşite, sau contrariate *(La Moşi, Tren de plăcere, La Paşti),* presa caraghioasă *(Reportaj, Ultima oră, Boris Sarafoff, Groaznica sinucidere, Duminica Tomii, Cronica de Crăciun, Cronica de joi)* sunt împărţiri care se formează de la sine în amintirea cetitorului.

Cele dintâi observaţii fixate de Caragiale, în schiţele din *Claponul* pomenite mai sus, au fost înfăţişate de păpuşi schematice. Şi fiindcă aceste scheme au fost reproduse, aproape întocmai, şi în *Moftul român;* fiindcă aceeaşi procedare, deşi sub forme mult mai bogate, revine în două schiţe de mai târziu *(La Paşti, Triumful talentului);* în sfârşit, pentru că Lache, Mache,

Mitică şi Costică sunt nume adesea repetate de Caragiale, se aude nu rareori generalizarea greş
că, în acest scriitor, primează schema. Nu e greu de probat statistic greşeala acestei judecăţi, r
tind, în şir, tot materialul narativ al lui Caragiale; sau, mai simplu, dar tot atât de sigur, recit
Momentele. Pe observatorul Caragiale, din capul locului, l-a impresionat slaba diferenţier
omenirii mahalalelor; şi această constatare şi-a lămurit-o el energic în schiţele de la încep
Trebuie luat aminte că acei mici-burghezi bucureşteni erau creaturi ce se supuneau, proste
imitatoare, unor mode şi atitudini fixate a căror tiranie, exagerată de propria vanitate simpli
a imitatorilor, contribuia cu deosebită putere să-i uniformizeze. Iar abundenţa ticului verb
care e şi ea un element de schematizare, nu decurgea cumva din vreo apucătură absurdă a car
turistului cu orice preţ, ci e, în realitate, o apucătură a păturilor populare urbane de aici şi, po
din toate ţările dinspre miazăzi. Adesea ticul verbal e, probabil, un simplu efect al vioiciun
abundenţei în expresivitate, un fel de gest lexical; mai în adânc, însă, se va fi ascunzând sub
o inocentă vanitate de a-şi sublinia debitul cu înţelepciuni, atunci mai ales când cuvin
corespunzătoare se bucură tocmai de prestigiul modei. De aici trebuie înţeleasă, cred, valoa
deosebită a formulelor şi ticurilor verbale în crearea însăşi a figurilor carageliene. încercărilor
Claponul le urmează foarte de aproape *Amintirile din teatre:* aici nu mai sunt scheme, ci s
concretă, relief, culoare. Ochiul omului născut pentru teatru vede neapărat pitoresc: observ
inteligentă, care schematizează şi defineşte în spiritul exactităţii raporturile dintre datele emp
şi viziunea pitorească a figurilor, în amănuntul lor iraţional ce se impune sensibilităţii arti
numai prin existenţa sa viu afirmată, s-au combinat cu misterioasa perfecţie a proporţiilo
arta lui Caragiale.

Trei prieteni stau de vorbă, târziu noaptea, într-o berărie. Fără să poată spune de ce, toţi
deodată, se gândesc la Costică Panaite, un amic al lor din tinereţe, dispărut acum în provi
„Câtă vreme nu vorbesc, gândurile lor umblă departe pe cărările pe care ei le-au bătut odinio
întovărăşiţi de Costică; şi cu cât mai mult umblă acele gânduri, cu atât le reînviază în faţă,
ce în ce mai palpabilă, figura vechiului prieten, cu toate atributele ei caracteristice. Când fi
amicului Costică s-a întrupat întreagă în imaginaţia lor, toţi trei îi zâmbesc cu dragoste, şi
după altul: — Ei! aş! — Parol? — Ce! eşti copil!?" Caragiale pare că dă pe faţă aici modul în ca
formau figurile în fantazia lui însăşi. Ticul verbal, în cazul acesta foarte dezvoltat — e dir
formule — dă lumina, pare-se, decisivă chipului. în fond, cele trei exclamări nu sunt decâ
semnalment amuzant, şi prin aceasta un firesc auxiliar mnemotehnic în mintea amicilor
Costică întreg îl vom vedea de acum încolo. Mai întâi îl cheamă Panaite; e, ce mai vorbă? Co
Panaite, care face, de opt ani, „agricultură de fân şi prune" la o moşie a unui unchi, sus la mu
Aici m-aş mira foarte de cetitorul român care n-ar simţi cel mai delicios fior de adev
cuvintele: „a sosit *astă-seară cu un tren întârziat, s-a suit în tramvai,* a mers *până-n c*
Matache Măcelaru, acolo *s-a dat jos, să ia un mezelic la o băcănie în colţ, a-ntâlnit nişte prie*
care beau must... *Ai la o mustărie, frate...* Acu e vremea de bere?... *N-au ăştia un mezelic, c*
niţică pastrama?" Sosirea pe seară în Bucureşti, pe vremea culesului, cu un tren întârziat, op
în colţ la Matache Măcelaru. „Ai la o mustărie, frate": se poate pomeni un colţ şi o clip
Românie voioasă şi tihnită mai adevărate decât întâlnirea asta cu d-l Costică Panaite,
bunătatea luminată a lui Caragiale?

E lucru însemnat, desigur, că pe Costică îl cheamă Panaite. Dar şi pe Nae, din *Situa*
şi pe Lache, din *O lacună,* îi ştiu tot aşa de bine: pe Nae, fiindcă îi cunosc vorba, câ
pasionează de politică până la ziuă, la deschiderea simigiriilor, şi fiindcă aşa e el: n-are lini
e pesimist în privinţa viitorului ţării, de câte ori nevastă-sa e în dureri de facere; iar pe La
ştiu că, pentru o idee, e în stare să uite şi casă, şi masă, şi tot. Le zic scurt: Nae şi Lache, fii

aşa cere dispunerea şi punctul de plecare al povestei: sunt prieteni de la cafenea, vorbim cu dânşii şi de dânşii în fiecare zi. Iordăchel şi Costăchel Gudurau, Râul Gregoraşcu şi unchiul său generalul, căpitan Pavlache de la intendenţă, Antonache Pamfil, avocatul Statului, Edgar Bostandachi, cronicarul high-life, şi d-l maior Buzdrugovici, care-1 pălmuieşte, sunt, toţi, persoane implicate în situaţii critice foarte speciale, şi tocmai din fundul Moldovei. Trebuie spus numele lor întreg. Asta nu-i schimbă nici social, nici moral, nici intelectual, şi nici nu însemnează că pe Lache, pe Mache şi pe Nae vreau să-i înjosesc, să-i cufund în anonimat umilitor dacă-i chem numai pe numele de botez. Ajunge că, dacă ţi-am vorbit cât şi cum trebuie de dânşii — mai drept: i-am lăsat să vorbească şi să se poarte — ţi-i aduci aminte întocmai ca şi mine, sau aproape, fiindcă eşti de aici de la noi, cum îţi aduci aminte întâmplările blajinei coanei Anichii şi ale nervosului său ginere Mihalache, la Sinaia, sau dimineaţa în care madam Caliopi Georgescu te-a luat pe sus în birjă, să te ducă la profesorul de filozofie, ca să-i ceri un 6 la morală pentru fiu-său, fiindcă nu poţi uita cu cât temperament ţi-a spus cazul: că Ovidiu al ei a luat un 3 la examen, şi cât de indiferent e Georgescu tatăl cu copiii, şi cât de simţitor e băiatul; nu poţi uita nici energia umbreluţei dumisale, când conduce birjarul: „loveşte în dreapta, loveşte în stânga, iar în stânga, şi înfige cu putere vârful umbreluţei în spinarea birjarului".

„Uite-i ce drăguţi sunt!" — zicea Caragiale de oamenii lui. Şi adevărat: satira propriu-zisă e rară, iar schiţele respective *(Atmosferă încărcată, Tempora, Mici economii)* sunt printre cele mai palide; râsul voios, orientat spre bufon, domină. Când conferenţiarul se dă jos de pe tribună să arate de aproape cocoanelor din „Societatea protectoare a Muzelor Daco-Romane" ghetele noi de lac, când băieţii de prăvălie, în petrecere de Paşti, îşi ţin ghetele care-i strâng pe masă, fiindcă la berăria ailaltă câinele dresat al unui ofiţer le luase de jos şi făcea sluj cu ele în gură, în mijlocul grădinii — imaginaţia bufonă uzează de cele din urmă libertăţi. însă, fară greş, observaţia exactă şi din plin nu slăbeşte, oricare ar fi, pe alocuri, excesele caricaturii. Petrecerea de Paşti e stricată de ghetele care strâng, aşa cum se strică excursia d-lui Mihalache la Sinaia fiindcă persoanele din familia dumisale, ca atâtea altele din libera Românie, sunt special nedisciplinate şi prea greu disciplinabile. în schimb, coana Luxiţa, moaşa, petrece la Moşi straşnic, şi spre deosebita bucurie a prietenilor ei. Nu e bine dar să zicem de Caragiale că se înverşunează asupra unei clase întregi, şi că, de exemplu, vrea numai, cu ură teribilă pe micul-burghez, să ne vâre în cap, ca un punct adică de propagandă, că acei oameni sunt atât de grozav idioţi, încât nu ştiu să pună la cale o petrecere cât de simplă.

Scria Caragiale lui Gherea (octombrie 1906): „Dragă Costică, scriu o piesă într-adins să-ţi placă ţie: artă cu tendinţă de hatârul tău, şi artă pentru artă de hatârul ei."

N-a avut parte, şi noi n-am avut noroc, să-şi isprăvească piesa Caragiale; rămâne să ne mângâiem cu informaţia aceasta, dându-i semnificarea generală care i se cuvine. Caragiale dă la o parte totdeauna hatârul tendenţei, pentru a face loc hatârului celuilalt.

După opt ani de odihnă, se porneşte Caragiale la lucru: în *Universul,* în *Viaţa românească,* în *Opinia* din Iaşi, în *Românul* din Arad, în *Lupta* din Budapesta apar notiţe critice, parodii, „momente" şi poveşti, originale şi traduceri. Parte din acestea le-a strâns Caragiale în *Schiţe nouă* (1910), cea din urmă colecţie îngrijită de dânsul; altele au fost retipărite de fiul său Luca.

O *Poveste* lungă a rămas neisprăvită. Pe o foaie, Caragiale notează că povestea aceasta nu se poate isprăvi, că din ea, chiar aşa, neisprăvită, se învaţă acest adevăr: mai mult sunt coroanele pentru capete decât capetele pentru coroane. Evident Caragiale scria astfel, fiind în dispoziţii tendenţioase; cu alte cuvinte, artistului îi era lene. Pe alte foi, însă, face planuri diverse şi amănunţite pentru urmarea şi sfârşitul povestei: „Arta pentru artă" nu-1 lăsa în pace. în fragment, aşa cum este, se găseşte, către sfârşit, o lungă digresiune de critică literară, unde ajunge la

insistenţa lui favorită, că povestirea e „meşteşug"; şi compară meşteşugarul prost cu omul sa
care-ţi arată drumul: nu ştii, să mergi încotro te îndreaptă cu mâna, sau încotro se uită? On
saşiu e o traducere populară, dar curios exactă, a formulei artă cu tendinţă. întreruperile
anexele teoretice în povestirile lui Caragiale vorbesc de tehnică literară, niciodată de altceva.

„Povestea" e o istorisire artistică; tonul ei se poate numi popular, într-atât că se fereşte
neologisme şi caută vorba veche, unde şi cât trebuie. Cu totul altceva decât poveste popula
sunt chipuri şi fapte de dramă istoric-legendară. Conflicte politice şi lupte de caractere fac
fondul. Singure numele oamenilor, ţărilor şi mănăstirilor sunt nume din poveste. Fantastic
chiar acolo unde e introdus direct, în *Hanul lui Mânjoală,* în *Kir Ianulea,* în *Calul Dracu*
funcţionează numai ca element de motivare; nu e exploatat ca viziune, ci apare ca ciudăţe
uşoară — şi explicabilă raţional! — cum e cotoiul şi căpriţa Mânjoalei, sau e un fel de joc
cuvinte echivoc, cum e coada lui Prichindel în *Calul Dracului* Caragiale transpune, cât po
fantasticul în normalitate umană.

De *Kir Ianulea a* spus d-l Ibrăileanu că e adevărata nuvelă istorică românească. Clasa
aceasta îmi pare necontestabilă. Curtea fanariotă, curtea banului din Craiova, negustorimea
pe vremuri dau întâmplării atmosfera istorică în linii largi şi juste. Cu impresionantă grad
prind corp figurile şi lumea lor, mai întâi în povestirea lui Kir Ianulea către Kera Marghio
expunere executată cu aceeaşi neistovită putere de captivare ca şi expunerile din cele trei come
Coana Acriviţa, familia ei, traiul şi certurile cu Ianulea formează o bucată de pură mahala, p
prea puţin deosebită de orice altă bucată de mahala din Caragiale. însă câtă substanţă şi cul
în poznele pe care le dau în vileag fetele inspirate de Aghiuţă, şi cât de savuroasă, în capacit
ei de localizare, este apariţia lui Negoiţă (cu nume cu tot!), când, după fuga „pe sub Mitrop
la stânga, către câmpul Filaretului, suind la deal, prin dreptul Cuţitului-de-Argint", Kir Ian
se opreşte „în faţa viişoarei unui mărginaş bondoc şi îndesat, care tocmai se spăla pe och
dimineaţă la soare în prispa cramei"!

Deosebită între toate compoziţiile lui Caragiale este potrivirea de tonuri poetic
fantastice cu un comic prin excelenţă ştrengăresc în *Calul Dracului* Aici contrastele, grada
şi modulaţiile sunt de o virtuozitate rară, chiar la acest devotat al îngrijirii artistice.

în liniştea somnoroasă a serii se porneşte dialogul viu, în care fiecare replică este un ex
rafinat de exactitate umoristică. Baba e mai întâi iscoditoare şi plină de atenţie maternă pe
băiatul drumeţ. Pe urmă, printr-o schimbare diabolic surprinzătoare a tonului, scena se
grotesc erotică. Trecerea între aceste tonalităţi, violent opuse, e superior realizată prin episodu
somnul băiatului. Apoi o nouă schimbare de ton şi perspectivă: baba se preface în zână, pere
batjocoritor grotescă de adineaori face loc unui grup erotic în toată strălucirea tineret
frumuseţii. La urmă, iar cântecul babei cerşetoare; dar acum, după ce s-au dezvelit comor
diavoleşti, altă rezonanţă are milogeala ei peltică: la început umoristic realistă, figura se
acum într-un acord unde răsună cu straniu farmec amintirea fantasticelor ei frumuseţi, înc
numai în comicăria vicleană de la început.

Introducerea aceasta priveşte, mai întâi, pe cei care au citit mult pe Caragiale; puţi
nicidecum pe cei care nu l-au cetit deloc. Mai mult decât oricăror altora, ea ar putea fi de
celor care l-au auzit şi văzut pe artistul acesta creând, în vorbă vie, figuri şi scene. Arta lui
vorbită şi mimată.

Unii diletanţi pretind să tratăm operele celebre aşa cum „mamitele" din mahala îşi ră
„puişorii", ascunzând poznele şi defectele acestora.

Opere, **I. L. Caragiale, voi. I, ediţie îngrijită de Paul Zarifopol, Ed. „Cultura Naţională", 1930.**

INTRODUCERE

Vorbind de bucăţile pe care avea să le adune în volumul *Schiţe nouă* (1910), Caragiale scria doctorului Urechia: „nu le-aş da pentru tot ce am scris" (Din Berlin, 14 februarie 1909).

Găsim, în volumul numit: schiţe humoristice de felul *Momentelor (Antologie, Greu de azi pe mâine, Monopol, Cronică de Crăciun, Duminica Tomii, Ţal, Repaosul duminical),* o anecdotă orientală *(Pastrama trufanda),* două satire literare *(Ion, Partea poetului)* şi — dacă lăsăm la o parte traducerea din Perrault şi câteva bucăţi ce par neglijabile, în general — trei poveşti: *Kir Ianulea, Mamă, Calul Dracului,* care desigur dau colecţiei noutatea mare. Aceste trei din urmă erau cele cu mult preferate de Caragiale. Din felul cum le cita, din intenţia de a lucra mai departe în acelaşi gen, de multe ori rostită şi curând realizată în *Abu-Hassan* şi în fragmentul de *Poveste,* se poate înţelege că, în aprecierea comunicată doctorului Urechia, acele bucăţi trebuie să fi avut partea cea bună. Conservatorismul artistic al lui Caragiale se arătase eminent prin supunerea lui statornică înaintea unor norme de artă clasică: corectitudine gramaticală până la fanatism, compunere de o transparenţă extremă, cu expuneri, culminaţii şi încheieri accentuate aproape didactic, sacrificarea amănuntului în favoarea tipului şi a intenţiilor generale, iar, prin aceasta, o reducere simţitoare a pitorescului şi, în proporţie, concentrarea interesului asupra energiei şi a motivării acţiunilor. Aici însă, în povestirile din urmă, ambiţia lui Caragiale de „a fi vechi" se putea desfată în însăşi savoarea populară şi arhaică a materialului, în înţelepciunea bătrânească a poveştilor. Şi artistul care ţinea mult să fie socotit „moralist", adică observator de tipuri şi caractere, purta o dragoste, în cele din urmă tot mai stăruitor afirmată, pentru un didactism pe care îi plăcea lui să-1 califice: „veche înţelepciune orientală". Să nu se uite: epoca poveştilor de care vorbim a fost şi epoca fabulelor şi a traducerii *Curiosului nepriceput,* un fel de fabulă amplificată.

în altă parte am amintit *(Introducerea* volumului I al ediţiei de faţă*, pag. XLII), cum în notele pentru urmarea *Povestei* rămase fragment, Caragiale notează:

* Paul Zarifopol se referă mereu la volumele pe care le-a îngrijit el în seria ***Opere*** de **I. L.** Caragiale, **I** (1930), **II** (1931).

„chiar aşa neisprăvită, povestea ne învaţă adevărul că mai mult sunt coroanele pentru capete decât capetele pentru coroane". însă această concluzie moral didactică e oarecum dezminţită prin numeroasele proiecte de continuare, unde amănuntul pitoresc tinde vizibil să acopere, ori să înăbuşe chiar, morala aceea de fabulă. Contrazicerea este preţioasă prin excelenţă. Caragiale, artistul curat, a rămas mai tare decât orice cochetare cu tendinţe de dogmatizare moralistică. Printr-o fatalitate de acelaşi fel, pitorescul a triumfat şi a cucerit teren în arta lui narativă, în ciuda canoanelor clasice. Aşa au voit, deopotrivă, şi puternica lui vizualitate, şi orientarea artei literare în general.

Atenţia tot mai mare acordată dezvoltărilor prin imagini sensibile caracterizează modificările hotărâtoare ale artei lui Caragiale în maturitatea ei. Şi desigur că povestea şi legenda, cu materialul lor fantastic, favorizau această evoluţie. Iar logica interioară a dezvoltării acestui talent suprem dramatic întărea şi mai mult acea transformare, viziunea dramatică implicând neapărat evocare sensibilă.

Prin îndemnuri prudente, Luca Ion, fiul, şi autorul acestor rânduri reuşisem a seduce pe îndărătnicul Caragiale să citească *La Rotisserie de la Reine Pedauque, Les contes dejacques Tournebroche, Clio* şi alte câteva colecţii de povestiri ale lui France. Lectura umanistului arhaizant în care pitorescul e condus cuminte de prudenţe clasiciste, nu putea să scandalizeze, nici să irite pe „moralistul" român: această lectură a şi operat ca o provocare rodnică asupra celui pregătit de alte motive, mai hotărâtoare, desigur, pentru a-şi deschide câmp nou de lucru artistic.

Paragrafele disciplinei clasice le păzise Caragiale cu sfântă stricteţe, de la cele dintâi încercări ca povestitor; de o perfecţionare în sensul acelei discipline abia poate fi vorba. Preferinţa pentru povestirile din urmă, entuziast rostită, se adresa, vrând-nevrând, unor elemente de artă realizate dincolo de graniţele strictului clasicism. Şi dacă, prin încăpăţânare doctrinară, Caragiale era totdeauna gata a tăgădui, în principiu, valoarea pitorescului, tot el îţi evoca, în cuvinte şi mimică, pe Kir Ianulea, pe baba din *Calul Dracului,* ca şi pe Jerome Coignard sau pe Mosaide, cu un relief şi o culoare ce dovedeau cât de tiranic îl obseda şi îl încânta imaginea plastică şi colorată a figurilor.

în sfârşit, aceste modificări ale artei sale au, toate, acest înţeles definitiv, că el se făcea din ce în ce mai povestitor: scurtimea şi precipitarea dramatică cedează treptat unei expuneri largi şi potolite, cu atenţie la detaliul concret, ce-şi are valoarea lui constructivă, fară a fi silit să însemneze numaidecât o culminaţie sau să prepare crize. Stilul curat narativ se dezvolta acum liber, scăpat de orientarea, ce fusese orişicum excesivă, a stilului de teatru clasic.

„Natura nu lucrează după tipare, ci-l toarnă pe fiecare după calapod deosebit. Unul e sucit într-un fel, altul într-alt fel, fiecare în felul lui, încât nu te mai saturi

să-i vezi şi să faci haz de ei" - spunea Caragiale lui Slavici (vezi *Amintirile* acest
Bucureşti, 1924, pag. 173).

Caragiale vedea „sucitura", şi din câteva „sucituri" făcea desenul tipului. E
de meditat afirmarea lui că natura nu lucrează după calapoade; această afirmare
îndeamnă să facem această deosebire: figurile lui Caragiale sunt tipuri în ale că
conture nu se simte calapodul. Un tic sau o manie individualizează totdeau
figurile principale, adesea pe cele secundare. „Simt enorm şi văd monstruos"
notaţie incidentală, pe care arta lui Caragiale ne învaţă a o interpreta ca o mărtu
sire a întregei sale organizaţii artistice. Viziunea „enormă" era, la el, caricaturală
primul loc - „nu te mai saturi să vezi sucitura", explica el singur - şi, în gene
pornită spre excesiv.

O schiţă din cele mai scurte, astăzi cunoscută numai bibliografilor, uitată
totul de însuşi Caragiale (în volumul acesta, pag. 418) îmi pare un specimen cu
de complet al artei caragialiane. Se prezintă ca notarea modestă a unei amintiri
se dovedeşte a fi o impresie elaborată cu desăvârşită artă. Un schit pierdut în mi
cul unor dealuri păduroase; un şipot în vale; un pârleaz care e intrarea princip
Locuitorii: trei călugări bătrâni şi un ţigan. Acesta e figura principală: „mu
palavatic - şi are şi boala copiilor - un zaplan grozav de neţesălat: barba şi ple
încâlcite: picioarele goale, nişte labe noduroase; îmbrăcat numai cu o pereche
iţari ce putrezesc pe trupu-i, cu o ghebă pe piele, lăsând să se vază pieptul jupui
scărpinaturi, şi încins cu un crâmpei de frânghie... Mutul e acum în toane
Umblă foarte îndârjit de colo până colo prin curte; se bate mereu cu pumnu
piept, scrâşnind dinţii, bolboroseşte şi nu vrea să facă nici o slujbă." Stareţul, bo
de podagră, stă cu blănuri pe picioare, în jeţ. Ceilalţi doi călugări sunt bătrâni
toşi; mai ales unul, Ieronim, e chiar limbut: om umblat pe la Ierusalim şi Sfâ
gora, ştie multe, şi spune şi mai multe - în tinereţe fusese bărbier. La masă, se
musafirilor nişte mere minunate, dintr-un pom din curtea schitului - Sch
Mărului! Părintele Ieronim oftează: „Ei! pomul ar fi bun, dacă n-ar fi tâlhar
Tâlharul e un urs care vine regulat de fură mere pân' se satură. Ieri, mutul a vrut
gonească; ursul i-a dat una peste ceafa şi l-a trântit la pământ. De aceea ţiganu
azi, aşa de supărat. Abia isprăvesc masa, şi se aude ursul. Oamenii se zăvorăs
casă şi privesc de la fereastra cu zăbrele. Mare mirare: mutul, cu un par în mână
pitit lângă gard. Cei dinăuntru îi fac semne desperate. Mutul se încruntă la ei
ameninţă cu parul. Se aude bine mormăiala. Capul fiarei se înalţă de după g
dar... abia îşi întoarce ochii spre fereastră, şi mutul a şi plesnit-o drept în frunte
aude o icneală; ursul se clatină şi dispare după gard; dincoace, ţiganul cade la
spate şi rămâne nemişcat. Când, într-un târziu, cei din casă merg să vadă ce e, gă
pe ţigan mort, cu o spumă roşie la gură şi la nas, iar, peste gard, ursul cu c
crăpat. „într-o singură lovitură, mutul şi-a cheltuit toată rezerva de energie; da
puţin a spălat în sânge ofensa din ajun." Ceasul vecerniei. Părintele Ieronim, d
ce a aprins o lumânare mortului, începe a trage clopotul. Un singur clopo

schitul, dar sunetul lui limpede îl înmiesc dealurile şi văile. „Când sunetul acioaei porneşte limpede să rupă nemărginita tăcere a acestei sălbatice singurătăţi, sute de alte glasuri, unul după altul, înviază în toate dealurile, ca să răspunză pe-ntrecute, şi când s-a stins sunetul din urmă în curtea chinoviei, şi când limba clopotului s-a oprit inertă din legănatul ei, încă tot se mai aud răspunsuri jalnice stingându-se unul după altul încet-încet în depărtatele adâncuri păduroase."

Un ţigan, mut, tâmpit, epileptic, ofensat de un urs, crapă capul fiarei, şi cade el însuşi mort, de frică sau de plăcerea sălbatică de a fi plătit cu prisos răul ce i s-a făcut. Un călugăr limbut, plimbat pe la Sfântul Munte şi pe la Ierusalim - fost bărbier. O dramă primitivă şi bizară între o bestie şi un mut idiot; o figură secundară, în care, din fugă, e concentrată o atât de nostimă şi comică ciudăţenie: bărbier călugărit - el, în liniştea solemnă a serii de munte, stârneşte cu clopotul răspunsurile frumoase şi tainice ale văilor şi pădurilor. Iar împrejur, în câteva linii sclipitor colorate şi cu măiastră siguranţă trase, pitorescul din plin al unui schit mărunţel pierdut între dealuri. La un loc, şi într-un spaţiu redus cu virtuozitate, avem: tipul excesiv şi drama extraordinară până la ciudăţenie; iar, în mănunchi strâns, impresii de natură fixate ca de un puternic acvafortist. Vocaţia lui Caragiale pentru extraordinar ne întâmpină aici în toată puterea ei. *O reparaţie* este titlul schiţei, şi în el e închisă o idee capitală din sistemul literar al scriitorului. în vechea tehnică dramaturgică exista paragraful capital al aşa-numitei justiţii tragice. Prin temperament, probabil, prin o trebuinţă irezistibilă de întreagă descărcare a unei iritaţii date, de echilibru simplu, de încheiere absolută a conflictului o dată deschis, artistul acesta, adânc meridional, era stăpânit de o adoraţie intimă pentru vechiul postulat dramaturgie al răsplăţii de istov. Setea cu care e aruncat din tren căţelul nesuferit Bubico, satisfacţia finală atât de tare punctată în schiţe diverse ca *Luna de miere, Accelerat nr. 17, Amici, Infamie,* oricât ar diferi ele calitativ între dânsele, sunt forme din acelaşi tipar ca şi finalul din *Făclia de Paşte,* din *Păcat,* din *Năpasta,* unde metoda, consecventă până la absurd, duce la un rezultat copilăros prin naivitatea lui de maşinărie logică. Caragiale a şi schiţat cândva teoria acestui clasicism, să zicem, din temperament. „Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul!" (vezi *Notiţe şi fragmente literare,* Bucureşti, 1897, pag. 56), strigă Caragiale criticul, exasperat de povestirea pe care el singur o pocise de dragul exemplificării. Deşi acolo el urmăreşte să înfiereze nişte dezvoltări intempestive, nişte umpluturi neroade în povestire, şi mai ales în dramă: din felul cum îşi construieşte exemplul, cerinţa aceea de concluzie violentă, atât de semnificativ formulată, ne descopere deplin mecanismul psihic ce determina metoda de compunere despre care vorbim.

înrudită cu acest gust de a accentua soluţiile conflictelor este insistenţa asupra unora şi aceloraşi motive fundamentale. *Cănuţă, om sucit* este, în privinţa aceasta, cazul monumental. Cănuţă se repede în lume câteva clipe înainte de sosirea moaşei. Cănuţă rabdă să fie de două ori cufundat în apă rece fără a deschide gura, însă a

treia oară se smulge din mâinile popii şi e gata să se-nece. Cănuţă rabdă o băt
straşnică de la stăpân, dar se supără şi fuge când acesta îl trage de ureche. Cănuţ
alipeşte de guvern când acesta stă să cadă şi părăseşte poziţia imediat înainte ca
vie la cârmă. Cănuţă se supără şi nu prea că-1 înşeală nevasta, dar foc se face
divorţează când femeia a greşit de i-a uscat prea mult un peşte la cuptor. Căn
moare pentru că un prieten, pe care-1 ajutase mult, nu vrea să-1 împrumute cu câţ
lei. Cănuţă e îngroapt de viu, în catalepsie; la şapte ani, când îl dezgroapă, îi găs
oasele cu dosul în sus. „Sfinţia-ta, nu l-ai cunoscut pe răposatul Cănuţă... C
sucit!" zice văduva, dintr-un excesiv spirit de explicaţie şi definire.

Substanţa cu care e îmbrăcat acest schelet atât de simetric este, negreşit, lucr
cu mână de maestru: Cănuţă, întors, în puterea nopţii geroase, la bunică-sa, bă
şi degerat, plângând cu căciula la ochi, întâlnirea la dentist cu femeia de care
despărţit sunt realizări de o rară desăvârşire ale clasicismului naturalist, care, per
a ne rezuma în formulă, era arta lui Caragiale. Dar *Cănuţă, om sucit* este totu
demonstraţie: insistenţa asupra motivului fundamental devine aici înverşuna
figura se strânge în schemă ilustrativă. Precizarea unor asemenea limite se imp
oricui încearcă a studia, cu liberă judecată, o tehnică artistică.

Caragiale iubea tot ce poartă accent apăsat. îl amuza fară încetare enigma
care a lăsat-o sinuciderea casierului Anghelache. „De ce s-o fi omorât Anghelac
Nici eu nu ştiu", spunea el de nenumărate ori, cu o satisfacţie aproape copilărea
Această *„pointe"* în chip de ghicitoare îl desfată tot atât de mult ca şi întreba
tachinantă dacă Trahanache ştia ori ba că Zoe e amanta lui Fănică. Consecve
deplină, în acest sens, era o predilecţie esenţială pentru anecdotă: povest
schematică având concluzie simplist instructivă. Schiţele: *Identitate, Povest
contrabandă* sunt construcţii specific anecdotice; iar metoda domină
compunerea *Reminiscenţelor,* ca şi în unele bucăţi din *Momente (Reportaj, Suc*
sau din *Schiţe nouă (Pastrama trufanda).*

Printre tot ce se poate socoti prin excelenţă memorabil în scrisul lui Caragi
Ultima emisiune îmi pare cu deosebire curată de specificul abuz de intenţie pe
l-am analizat. Maidanul de mahala în seara de zloată, ferestrele luminate
cârciumii şi interiorul ei, sosirea persoanelor, inaugurată de domnul Ia
Bucătarul, încheiată de părintele Matache, rebegit şi mofluz şi el, ca şi cerşet
biografia coanei Zamfira, a domnului Ioniţă şi a domnului Iancu dau, cu bog
lor atât de ingenios organizată, icoane unice, ca vigoare halucinantă, ale v
noastre suburbane: tablou întunecat pe dinaintea căruia ne poartă hum
artistului, care, aici, cu excepţională delicateţe, cumpăneşte surâsul uşor cu cel a

Aflarea primului manuscript al nuvelei *Păcat* ne dă putinţa şi ne oblig
urmărim asupra unui exemplu de valoare deosebită, lucrarea artistică la Carag

Nuvela aceasta a fost cea dintâi de dimensiuni mari şi, totodată, prima lui încercare în tragic.

In redactarea aceasta de curând descoperită (vezi în volumul acesta, pag. 384) tot începutul povestirii, până la regăsirea copilului (f° 1-5) din manuscrisul original; aici pag. 384-390), e prezentat ca o aducere-aminte a preotului Niţă: „treizeci şi cinci de ani şi mai bine erau de atunci...". Asupra acestei fixări în timp autorul a stat la îndoială; la sfârşitul introducerii acesteia (pag. 390, r. 42) cetim: „Trecuseră opt ani de când se sfârşise acea dulce şi tristă istorie din copilărie. Niţă era preot în Dobreni." în planul primitiv nu se prevedea o deosebită dezvoltare a episodului cu găsirea şi creşterea lui Mitu (numit Nică în manuscris), şi datarea amintirii preotului cu treizeci şi cinci de ani în urmă arată că, după acea rememorare introductivă, drama începea în plină criză: acum Mitu este de mai mulţi ani învăţător în satul unde tatăl său era preot. Astfel, precipitarea dramatică îşi dădea plin curs, în această încercare dintâi a unei compuneri narative de dimensiuni mai largi. însă regăsirea băiatului, creşterea, lupta cu autorităţile care vor să i-l ia, erau elemente puternice pentru caracterizarea dragostei pasionate a preotului către copilul zămislit în focul tinereţii sale, şi apoi, pentru economia psihologică a dramei, nu era de prisos să ni se arate, de mici copii, pe cei doi pe care patima avea să-i omoare. Cei „treizeci şi mai bine de ani" din prima redactare s-au prefăcut în opt, înlocuiţi apoi cu zece, în textul tipărit: dramaturgul se îndura astfel să se facă povestitor, şi materialul însuşi îi impunea puncte de privire şi forme altele decât acele pur dramatice. Fireşte, trebuinţa de acţiune vie persistă ca un imperativ natural, şi spre binele povestirii: spectacolul dinaintea cafenelei, popa în căutarea băiatului, conflictul cu procurorul, care-l împinge pe popa Niţă să apuce puşca din cui, caracterizarea Ilenei şi uciderea viţelului sunt dramă pură, aproape continuă. Cetitorul modern va da aici dreptate lui Lessing, care, de pe atunci, sugerase că drama inspiră şi normele bunei povestiri.

In compunerea acestei introduceri, pare ciudat, din partea lui Caragiale, felul de a prezenta pe popa Niţă visându-şi patimile tinereţii: bătrânul sade mâhnit dinaintea casei, în amurg, privind peste văile ce se-ntunecă; iar pe genunchii săi stă o carte deschisă, şi pe carte, prinsă cu un ac de un petec de hârtie, o garoafa strivită. Imaginea pare a fi captivat pe autor: mai jos, acolo unde povestirea, după intercalarea episoadelor, nareazǎ dragostea dintre Nică, ajuns învăţător în Dobreni, şi Ileana, motivul cu garoafa revine în două locuri: „Şi de aceea, cu ochii pe garoafa uscată..." - şi: „Omul care învăţase atâtea plânge pe garoafa uscată..." (vezi pag. 400, r. 10, 27). Ciudat pare şi un amănunt de vocabular din acelaşi paragraf: garoafa şi biletul de care e prinsă sunt, scrie Caragiale, „două atât de puerile şi nevinovate *suvenire",* iar mai jos: „era o altă *suvenire* de la acea femeie care-l făcea să plângă, era Ion, învăţătorul din sat". „Suvenire" constituie o stângăcie clasată, chiar pe vremea când au fost scrise rândurile acele, la rubrica mahalagismelor lexicale. De la 1830 la 1860 vor fi întrebuinţat cuvântul şi unii scriitori români cu renume; însă,

chiar din prima aruncătură, cuvântul însemna, sub condeiul lui Caragiale, întârziere condamnabilă, ca şi numele Lucia, dat fetei numită apoi cu numele b
Ileana. într-o tragedie sătească, Lucia era imposibilă. Caragiale a suprimat, cum se putea altfel, şi garoafa, şi biletul, şi lacrimile popii asupra lor, şi „suvenirile" pe Lucia. Le-am semnalat numai pentru a arăta cum, întreprinzând prima nuvelă, scriitorul a avut de luptat cu deosebite nesiguranţe. Despre efectele stilist ale acestor nesiguranţe am vorbit şi în altă parte." în manuscrisul pr insuficienţele sunt, natural, mai izbitoare decât în textul tipărit. „Vorbe?... înc vorbe?" în jurul expedientului nenorocit, care în textul definitiv sună: „Vorbe încap vorbe?", se osteneşte Caragiale în manuscris fară a se putea izbăvi de el:

„Vorbe? Se poate cu vorbe spune haosul în care se zbătea trupul şi sufletul

„Cu vorbe să spui..."

„Vorbe deşarte şi goale..."

„E de prisos să cauţi a spune lucruri..."

„Şi vorba trebuie să le ia încet pe rând."

„Se pot spune astea cu vorbe? Vorbe zadarnice şi goale.

„Cu vorbe nu se pot spune.

„S-ar putea toate astea spune cu vorbe?... (Vezi mai jos, pag. 388, 389).

Am înşirat textual aceste repetiţii, pentru a face cât mai palpabile stângăc carateristice în care se încurca scriitorul acesta atât de scrupulos. Şi nenoroc revine, în forme şi mai grave, acolo unde se încheie, în redactarea primă, aminti preotului (vezi mai jos, pag. 390): „Toate astea, *înşirate* aici aşa de *nesuficient ş inform,* treceau acum întregi şi clare prin gândul omului îmbătrânit". Evid Caragiale, scriind astfel, uita că aici el avea de spus cele ce treceau prin mi preotului. Formula: „nu se poate spune cu vorbe", ale cărei varietăţi le-am dat sus pe toate, este cu desăvârşire inadmisibilă, o dată ce întregul capitol e preze ca amintirea, atât de subliniată emoţional, a unui biet preot de ţară. In ger formula implică un nonsens estetic: în arta cuvântului nu încape scuza că „n poate spune cu vorbe". Ea este o deplorabilă invenţie de diletant. într-o sim anecdotă chiar (de/exemplu, în volumul acesta, pag. 422, r. 47), un „nu se p spune" ofensează când îl întâmpini în scrisul unui artist; scrisul pentru ga explică, probabil, nenorocirea; dar explicaţia nici nu atenuează; după cum nic întăreşte calitatea, negativă ori pozitivă, a vreunei realizări oarecare.

Formula a trecut în textul tipărit. Ea, împreună cu acumularea de neologis cu reflecţiile satirice sau altele, gros apăsate, alterează povestirea aproape la tot pa Intervenţia aceasta subiectivă constituie un disparat permanent: tragica întâmp ţărănească pare a fi povestită de însuşi procurorul elocvent, în stil de licenţia Drept care dă la ziare proză frumoasă. Este de ţinut minte că în convorbirea î

* Vezi ***Introducerea*** voi. I al acestei ediţii, pag. XXIV-XXV, şi cartea mea ***Artişti şi idei lite române,*** pag. 18 şi urm. (n.a.).

preot şi Cuţiteiu, unde acesta din urmă are primul rol, scrisul lui Caragiale curge sigur, manuscriptul arată aici un minimum de ştersături: observatorul maestru al vorbirilor avea în minte vorba ţărănească cea adevărată. Nehotărârile au operat numai acolo unde Caragiale, el însuşi, trebuie să scrie *despre* ţărani. Deşi neologismele nepotrivite persistă până la sfârşitul carierei povestitorului (vezi *Introducerea* volumului I, pag. XXV),^Caragiale, opt ani după ce publicase *Păcat,* ne povesteşte în *Hanul lui Mânjoală* şi *în vreme de război* întâmplări de la ţară, cu o aşa îndemânare în amănuntele vorbirii şi ale faptelor, încât el ocupă locul de maestru începător al genului. E drept că Slavici vorbise despre ţărani, şi ţărăneşte mai exact şi mai armonic decât, în general, o făcuse Caragiale în *Păcat,* în curând, însă, Caragiale l-a lăsat în urmă: Slavici n-a putut scăpa de sentimentalismul şi de convenţiile banale de care se izbise vechea *Dorfgeschichte*' nemţească. în *Păcat* Caragiale încerca întâia oară să trateze un motiv în cadru larg de povestire. Spontan şi neîncărcat de lectură cum era, el a făcut încercarea fară ajutoare literare. Pe Slavici, care ar fi putut fi povăţuitorul, Caragiale pare a-l fi lăsat la o parte ca povestitor. Stângăciile din *Păcat sunt,* credem, rezultatul spontaneităţii care nici nu se gândeşte măcar la ajutoare străine, cu primejdia chiar de a rămânea, în plină tragedie ţărănească, încurcat în proceduri de autor comic şi satiric al vieţii de mahala sau chiar de stradă principală.

Să notăm încă această particularitate: *Păcat şi O făclie de Paşte,* ca şi *Moara cu noroc* sau *O viaţă pierdută,* sunt pronunţat melodramatice: patimi grozave, răutate diavolească, vărsări de sânge şi dare de foc din belşug. Nu cred că violenţa proprie vieţii rurale poate explica şi justifica îndeajuns acest caracter al literaturii de care vorbim. Trebuie să ne gândim şi la puterea şabloanelor literare şi dramaturgice cărora erau expuşi cei doi tineri scriitori: aplicarea acelor şabloane în tratarea artistică a vieţii noastre de ţară desigur nu era absolut o greşeală, însă, la anume grad, procedeul dă naştere unor artificialităţi naive.

Tot din noutatea încercării a rezultat, cred, faptul că, în *Păcat,* textul e, în atât de mare măsură, mai mult indicaţie decât povestire. Punctele de suspensiune, care taie expunerea la tot pasul, înlocuiesc adeseori arbitrar o punctuaţie mai liniştită. Nervozitatea acestor prea frecvente suspensii nu e întotdeauna a personajului sau a situaţiei; e a povestitorului. Nevoia de suspensiune nu se înţelege în locuri ca acestea, luate dintre multe altele: „Ofiţer, mă! nu popă!… N-are friguri, părinte… altceva are băiatu. A, ce prostie şi şcolile astea închise… Să-i dai drumul băiatului să se plimbe mai des" (mai jos, pag. 387). „La prefectul era lume multă… preotul voia să fie primit singur... şi aşteptă în sală… D-abia se aşezase etc." (408). „Să fie bărbatu-său acasă... Nu era probabil... căruţa nu era în curte... în grajd nici o mişcare... nu venise încă... La fereastră ştergarul înnodat... Ştia că era aşteptat... Inima în dinţi şi frecă cu palma pe uşă foarte discret... Un ţipăt înăbuşit etc. Ileana stinse lumânarea şi ieşi… Tremura scuturată etc." (pag. 413). Suspensiile abuziv numeroase n-au fost, poate, la origine, decât o notaţie a scriitorului pentru dânsul,

în fuga punerii pe hârtie, sub imboldul temperamentului său dramatic: Caragia rămânea, şi în povestire, regizorul care-şi trimite actorii în scenă; şi notarea a răm obicei şi element constitutiv al stilului, trecând, cu exces, în textul definitiv.

O deosebire notabilă între manuscriptul prim şi textul tipărit nu mai întâln decât la capitolul audienţei preotului la prefect. în manuscript, bucata e începută două ori. în prima încercare nu se descrie casa prefectului, nici apariţia prefectore în criză de isterie; nu e vorba nici de portretul soacrei prefectului, nici de leşir preotului. Convorbirea se prelungeşte însă cu o cercetare minuţioasă din par prefectului în privinţa învăţătorului: a făcut armata? unde era când a împli douăzeci şi unu de ani? ce a făcut până să fie mutat în Dobreni? Fragmentul opreşte asupra acestor întrebări: situaţia nu putea da vreo soluţie de efect. A do încercare e dusă până la capăt, dar altfel decât în textul tipărit. Ironia asupra fostu preşedinte e mai îngroşată („el [preotul] îşi aducea aminte cât de bun fusese tână procuror odinioară cu el, *cu câtă graţie lăsase să i se smulgă o conclu binevoitoare într-un faimos proces-verbal*"etc); salonul e numit „un cuib" şi „ petit coin exquis"; „de mult popa nu mai văzuse atâta mătase, atâtea oglinzi, atâ draperii şi tablouri". Şi preotul nu leşină, ci, aiurit de vederea portretului, pu maşinal pe masă cinci hârtii de bancă, dar nu poate spune nimic prefectului. Ace nu înţelege, întâi; însă mai apoi, constatând că popa e om cu dare de mână, opre două bilete din cinci, pentru un orfelinat ce se va înfiinţa eventual în capit judeţului. Toată pagina e anulată, iar pe margine înseamnă Caragiale: *Poliţa îngrijitor subtilizează.* I se păruse şi lui că oprirea unei sume relativ modeste de că un domn prefect foarte bogat este de un adevăr satiric exagerat, şi a trecut păca în seama subalternului.

Alte deosebiri între redacţia primă şi cea defmtivă sunt doar acelea ce rezu din tendinţa fundamentală de a scurta. încadrările în stil corect de reportaj t totuşi, inapreciabil reduse, în textul tipărit, unde, din nenorocire, „cinele taini din manuscript, devin „libaţiuni". A condamnat Caragiale, fireşte, insistenţ neaşteptat de patetice asupra cântecului Ilenei: „…o lume întreagă de înţelesu vaiet de descurajare, plânsuri de resemnare... şi multe şi multe, pe care toate nur graiul mamei mele ştie să le spuie cu o vorbă: *dorul. Dorul!...* E o văpaie (un nestins), neînchipuită în simplicitatea acelui cântec, când zice dorule! dorul acum domoale şi parcă sfinte, acum repezite şi puternice, înfricoşate, acum stingea glasul, răsuna cu o tremurătură nervoasă. în melodia simplă şi suavă era plâns) atât înţeles..." Anulată, se-nţelege, şi exclamaţia inferior teatrală a preotu „Mi-am împuşcat copiii, ce frumoşi erau (Uite ce frumoşi sunt!)" (vezi mai jos, p 415). însă ce splendidă apare siguranţa viziunii în „moralistul" Caragiale, când, marginea filei de la sfârşit, simţind golul care, în fuga scrisului, îi scăpase din vede notează cu grijă: „Dar Cuţiteiu?"

Este bine cunoscută vorba lui Caragiale: nu pot să văd figura până ce nu-i ştiu numele.

Precizia şi fineţea fantaziei sale verbale se învederează strălucit la capitolul numelor proprii. Repertoriul alfabetic este o deplină operă de artă. Netăgăduit, Farfuridi, Trahanache, Brânzovenescu şi Caţavencu chiar sunt nume inspirate încă de legea numelor din vechiul *vaudevillc,* dar Leonida (ce adevărat sună: *Conu* Leonida!), Titircă şi Ipingescu sunt nume reale, care pot denumi cu drept cuvânt oameni după clasă, sau după categoria profesională, fară aluzii puerile în silabele lor. Există o poemă satirică despre birocraţi, odinioară destul de cunoscută în Germania: *Der Staatshaemorrhoidarius.* Când a auzit Caragiale, întâi, titlul acesta, numaidecât a început să-1 trateze, entuziast, pe româneşte: repede a dat la o parte formaţiile *Trânjescu, Trânjeanu,* şi, încântat, s-a oprit la — *Trânjovici:* domnul asesor Trânjovici, domnul şef de masă Trânjovici, domnul director Trânjovici. în adevăr, în româneşte (poate mai mult în părţile moldovene) terminaţia rusească sună curios a cinovnic. Rară ştiinţă avea Caragiale în derivarea artistică a numelor.

în repertoriul alfabetic, între literele A şi Z, Caragiale a introdus o grupă de nume sugestive: Paragrafescu, judecător; Articoleanu, avocat; Născoceanu, reporter; Opinianu, ziarist; Krupescu, ofiţer de artilerie; Torpilorian, căpitan de marină; Scenescu, autor dramatic. Pentru ce şi din ce epocă îşi rezervase Caragiale aceste copilăroase construcţii nu se poate şti sigur: caietul e nedatat şi nedatabil. Am auzit însă de multe ori pe Caragiale bătându-şi joc de asemenea nume de comedie: lista lui ar putea foarte bine să fi fost o ironie. Enormitatea însăşi a derivării întăreşte această presupunere.

Corpul principal al repertoriului constituie un desăvârşit tezaur artistic. Aici fiecare nume, aproape, răsună infinit, dezlănţuind tumultuos şi totuşi organic impresii ce stau ascunse, neconcretizate, saturate de substanţă vie. La cetirea acestor *Momente în* câteva silabe, fantazia se agită, încântată şi nemulţumită, între lumina bruscă a numelui plin de putere evocatoare şi regretul după tot ce n-a mai putut scrie Caragiale. Pentru cine e pătruns de scrisul său, răsfoirea dicţionarului de nume rămâne, oricum, un joc fermecător, măcar că întrerupt de păreri de rău ce izbucnesc la tot pasul.

Caragiale evită sistematic adunarea sau construirea de nume cu terminaţiile -eseu şi -eanu, astăzi paralizate în puterea lor de exprsie. Principalele clase de nume le dau terminaţiile străine, greceşti şi bulgăreşti mai cu seamă, apoi numele de mahala în mare parte născute din dezmierdarea glumeaţă sau răutăcioasă, şi, în sfârşit, numele rurale. Sonoritatea prin ea însăşi comică (Chirchirizopol, Colochitachi, Papaluhidi, Titirizopol, Ţimbanaki) e rareori căutată de Caragiale. El respectă modul real al numelor, după clase şi categorii sociale: Ţapă, Turcă, Boblete, Bodârlete, Boantea, Culea, Clăbuc, Fâţă, Fişcălie sunt ireproşabil rurale, fară aluzie,

sau cu aluzia tocită aproape total, libere de vulgarizarea destructivă a lui -eseu -eanu. în Brobonel, Băncuţă, Bănuţă, Covăşel, Gogonel zâmbeşte drăcos mahalau îndeobşte, Caragiale caută sau construieşte numele fară semnificare obiectiv pentru ca exprimarea lor pură să funcţioneze cât mai liber: Lera, Leva, Oproi Nătruţ, Negoiţă, Sulea, Spaţiu.

O dată, el nu se poate opri să nu precizeze întrebuinţarea unui nume alipindu o categorie socială: *Paftali* (d. căpitan). Izolate sunt combinaţiile calamburiste, *Lovelake (Lake), mare crai,* şi cele două ciudăţenii scatologice: *Bravul Cufurenko Măcufurescu.*

Cu specială dragoste şi în enormă veselie este întocmit grupul transilvănenilo Tarquinius Frişca (probabil Priscus), Tarquinius Fudulu, Numa Pompic, Ciceron Mazăre, Marius Sulea (din Marius şi Sulla), Veşpazian Piţiclă, Horaţiu Fleaşc (Flaccus), Ovidius a Tomiţii etc. - onoraţi cu acest comentar magistra „doisprezece apostoli, mă! zic lui D-zeu! toţi la Vindobonae Universae Medicina mă!... oezofagu mâni-sa şi sfincterul tătini-seu... morţi tei! no! meri numa!"

D-l Ibrăileanu a aprofundat din punct de vedere psihologic şi social capitolu numelor proprii la Caragiale. Studiul său (în *Studii literare,* Bucureşti, 1930, pag. 7 şi urm.) nu are nevoie nici de îndreptare, nici de completare.

Opere, I. L. Caragiale, voi. II, ediţie îngriji
de Paul Zarifopol, Ed. „Cultura Naţională", 193

PREFAȚĂ

Cu al treilea volum al acestei ediții se începe retipărirea articolelor literare și politice ale lui Caragiale. La această grupă am alipit și așa numitele *Reminiscențe.* Caragiale a grupat sub acest titlu, când le-a retipărit în *Calendarul Dacia* (1898), amintirile sale despre câțiva oameni și câteva episoade politice, bucăți apărute în *Epoca* și *Epoca literară* din 1896 și 1897. Două din aceste bucăți, *Boborul* și *Baioneta inteligentă,* le-a introdus autorul mai târziu și în *Momente* (1901), rupându-le astfel din grupa *Reminiscențelor.* Gruparea și titlul din *Calendarul Dacia* îmi par decizive, și semnificația artistică a acestor amintiri justifică destul, cred, introducerea termenului *Reminiscențe în* denumirea acestor volume ale ediției noastre. *Notițe critice a.* numit Caragiale o serie bogată de foiletoane din *Universul* (1899, 1900), cel mai adesea fară a le preciza subiectul prin subtitluri; însăși bogăția acestei serii ne-a îndemnat a completa cu aceste două cuvinte titlul grupei de scrieri a cărei publicare începe cu acest volum. Pentru înlesnirea cititorului, am crezut de folos să dăm un titlu bucăților pe care le-a lăsat Caragiale fară numire specifică. Aceste titluri, puse de noi, sunt închise în paranteze.

Contra unor superficiali apreciatori, Vlahuță spunea adâncul adevăr, că opera lui Caragiale e — mare. Poetul se gândea doar numai la varietatea și la substanța artistică a tipurilor. Acum se vede că acela care, prin excelență, a avut darul de a-și concentra extrem bogăția experienței sale artistice, a și scris — mult. Desigur mult peste marginile asprimii cu care-și trata el însuși scrisul.

Există fanatici ai lui Caragiale care ne repetă, că noi, editorii, suntem datori a adopta asprimea aceea a autorului. Repetăm și noi că scrisul întreg al unui scriitor ca acesta este un dar deplin dat națiunii sale, eventual și altor lumi cititoare. Este al nostru tot; și nu-l putem stăpâni altfel decât cu cel mai strict respect către întregimea lui. Numai nesocotința sau nepriceperea s-ar putea încumeta să aleagă ce trebuie să rămână limbii și literaturii românești, și ce nu, din o moștenire ca a lui Caragiale.

Producția critică a lui Caragiale are de obiect întreaga viață culturală, literară, artistică și politică. Criticii literare aparțin, fară îndoială, și parodiile *(Noaptea învierii; Smărăndița; Literatura și arta română în prima jumătate a secolului XIX; O blană rară; Dă-dămult, mai dă-dămult).* Am păstrat pentru această parte a ediției

noastre bucata cu titlul *Cronica de Joi* (în *Schițe nouă,* 1910): cu tot elementul ei narativ, prin caracterul ei esențial ea aparține, cred, criticii culturale.

Această activitate critică a mers alături de cea pur artistică, fie narativă, fie dramatică, de la începuturile tinerești din *Claponul* (1877-78) până la cele din urmă foiletoane din *Universul* (1910). Periodicele în care e risipit acest material sunt: *Voința națională, Convorbiri literare, Timpul, Constituționalul, Vatra, Epoca, Epoca literară, Gazeta poporului, Moftul Roman* (în două serii, 1893 și 1901), *Foaia interesantă, Pagini literare, Literatura și arta romană* (sub direcția d-lui N. Pătrașcu), *Universul, Die Zeit* (din Viena, 1907).

In 1885 Caragiale publică, fară semnătură, în *Voința națională,* o serie de lungi articole spre justificarea expulzării învățatului M. Gaster.

Din vremea cât a lucrat Caragiale în redacția *Timpului,* nu mi-a fost cu putință să identific nici un articol politic al său. O amintire despre Eminescu în ziarul numit, o alta la fel în *Constituționalul* — atât e tot ce am găsit din acea vreme: amândouă bucățile retipărite de autor, în 1892, fară schimbări. Spre sfârșitul anului 1895 găsim pe Caragiale în redacția unui ziar liberal, *Gazeta Poporului*,* scoasă de Gheorghe Pallade: notițe polemice — una îndeosebi contra Junimii — contra conservatorilor, contra *Epoceiîn* special. însă în noiembrie 1896 Caragiale publică în *Epoca* articole politice. Seria s-a continuat în 1897, și a rezultat astfel cea mai compactă masă de ziaristică politică a scriitorului. în această serie se găsesc portretele politice ale lui Dimitrie Sturdza, A1. Lahovary, Lascăr Catargi; apoi: *O lichea* (tot Dimitrie Sturdza), *Caradale și Budalale, Cabinetul Hagi Tănase, Rărunchii națiunii, Liberalii și literatura, Tocsin și Tocsine* și multe altele. între timp Caragiale publicase, în *Ziua,* de sub direcția lui Gh. Panu, la al cărui proaspăt partid „radical" aderase prin o scrisoare entuziastă, reportajul despre *Culisele chestiei naționale,* pomenit mai sus. în 1897 apare în *Opinia* din Iași un elogiu al lui Take lonescu, care se arătase a fi preferatul lui Caragiale, încă de la primele articole din *Epoca.*

Totuși un articol din *Epoca* (11 iunie 1897), întreg consacrat lui Take lonescu, reprodus de altfel din *La Roumanie illustree* (8 iunie 1897), nu pare scris de Caragiale. Elogiul din *Opinia* l-a reprodus d. Romulus Seișanu, în volumul său *Take lonescu* (1930). în ziarul vienez *Die Zeit,* din 3 april 1907, pe prima pagină apare un articol: *Rumanien wie es ist — Von einem rumanischen Patrioten*[1]. Articolul se întinde pe patru coloane. Traducerea germană a textului lui Caragiale a fost făcută de un literat berlinez, Hermann Kienzl, din cercul doamnei Mite Kremnitz. Articolului german și broșurii *1907* le urmează, cronologic foarte de aproape, dar nu prea de aproape în spirit, discursurile și toasturile din campania conservator-democrată. Le tipărim după manuscrisele aflate în stăpânirea doamnei

* Despre această colaborare vezi acum notița d-lui I. Suchianu, în ***Universul*** din 17 octombrie 1932, p. 4 (n.a.).

Alexandrina Caragiale, manuscrise ce par a fi stenograme (v. *Prefața* volumului acestei ediții, pag. XIII).

Inedite aducem trei: un fragment care povestește originile Romei manuscrisul original, fară titlu), probabil începutul acelei istorii a românilor cu îl însărcinase pe Caragiale, prin 1899-1900, Ministerul Instrucțiunii Publice (*Prefața* volumului I, I. c); *Dă dă-mult mai dă-dămult,* parodie la basmul *Stăpâ odată...* al lui Delavrancea; în sfârșit un proiect de lege a împământen manuscris autograf, proprietate a d-lui profesor D. Guști, pe care îl rugăm primească mulțumirile noastre cele mai vii pentru bunătatea ce a avut a n semnala și comunica acest text;

Bucățile nesemnate (în afară de numele întreg, Caragiale iscălea: *Ion, i, C...* și - în revista *Vatra* numai, de două ori, - *Stan)* le-am identificat mai întâi prin Pentru unele din ele posed și confirmarea unor prieteni buni ai săi — pe articolele din *Voința națională,* de exemplu, am mărturia d-lui profeso Suchianu, - sau a lui Caragiale însuși, care, uneori, mi-a precizat ce avea de gân retipărească.

Stereotipări stilistice sunt, în scrisul lui Caragiale, puține; cu atât mai mul pot ele servi pentru a-l identifica. Procedeul fix în dispunerea ideilor : defini enunțări la început, apoi anunțarea expresă a dezvoltărilor cu un *Iată,* așeza obicei în alineat deosebit: citarea de fapte istorice și literare pe care dinadins le a puțin familiare masei cititorilor - ca, de exemplu, pomenirea proverbial blajin rege Bomba în apropiere amuzantă cu un ziarist bucureștean numit Bomba, s doctorului Renaudot, fondatorul primului ziar francez, „doctor" despre car teme Caragiale că va întreba numaidecât cititorul: unde șade și care-i sunt ceas de consultație — jocul de cuvinte în serie, căruia Caragiale i-a păstrat totdea aceeași juvenilă dragoste; o preferință pentru cuvinte populare vechi și rare - semnele principale revelatoare ale scrisului caragialian.

Opere, I. L. Caragiale, voi. III, ediție îngrijită de
Zarifopol, Ed. „Cultura Națională",

FLAUBERT ŞI ANATOLE FRANCE

„Războiul şi romantismul, aceste două mari blesteme" — scrie Anatole France în *La Revolte desAnges.* Despre război, pretind unii că vestitul pacifist ar fi zis mai târziu aşa: „dacă suprimi virtuţile militare, toată societatea se surpă". Dar lucrul nu-i sigur. Surprinzător n-ar fi, fiindcă France de mult s-a declarat pentru inconsecvenţa elegant-sistematică. Antipatia pentru romantism, însă, pare să se fi păstrat statornic, de când făcea cronici literare în *Le Temps* până la romanul din care am citat mai sus, scris la bătrâneţe.

Flaubert era, negreşit, greu împovărat de păcate romantice; France le-a însemnat în două lungi foiletoane, cu stăruinţa solidă pe care o inspiră antipatia, o antipatie, ce-i dreptul, bine stăpânită şi binecrescută. Flaubert a fost „romantic din suflet — ţapul ispăşitor al nebuniilor romantice — dobitocul ales în care au intrat toate păcatele poporului de genii — romantismului datoreşte el cele mai strălucite absurdităţi, la care s-au adaos, desigur, şi altele, din fondul lui propriu — divagaţiile din scrisorile şi conversaţiile lui sunt prodigioase". Şi spre mai bună lămurire, France îl compară cu o paiaţă, foarte admirată de dânsul în copilărie la teatrul de păpuşi: un soldat care, pe când juca, se risipea în toate părţile — cap, picioare, braţe, trunchi, lulea, tichie, zburau şi se prindeau la loc; la urmă, capul dispărea şi din tichie ieşeau broaşte. „Figura aceasta exprimă perfect eroica dizarmonie care stăpânea toate facultăţile intelectuale şi morale ale lui Flaubert." Ca şi Don Quichotte, omul acesta „dislocat" avea o „excesivă capacitate de entuziasm şi de simpatie. De aceea era totdeauna furios." Amândoi, Don Quichotte şi Flaubert, erau buni la inimă. Din marea dragoste de dreptate şi de frumos, cavalerul a spart capul unui ţăran şi a străpuns oi nevinovate. Tot aşa, artistul romantic măcelărea, în halat şi în papuci, zeci de mii de burghezi. Flaubert, omul acesta „care avea taina vorbelor infinite, nu era inteligent, debita teorii obscure, aforisme inepte, şi ideile lui literare nu se pot susţine".

France are, negreşit, şi laude pentru romanticul dislocat: „marele Sfânt Cristofor, care a trecut literatura de pe malul romantic pe cel naturalist, fară să ştie ce ducea, de unde venea şi încotro mergea". îl venerează, îl admiră şi-i respectă opera. „Bunul Flaubert", cel mai „harnic muncitor literar" (pierdea prea multă vreme ca să se informeze, fiindcă n-avea critică, nici metodă), om excelent, absurd

şi plin de geniu - „ce pauvre grand ecrivain"! Dezaprobările le-am raportat pe scurt; inventarul laudelor l-am tăcut complet. Bilanţul poate să-l încheie cetitorul.

Situaţia pe care o face France lui Flaubert, între scriitorii ţării sale, îmi pare destul de clară; acea a lui France însuşi faţă de Flaubert cere, cred, oarecare explicaţii. Pentru aceasta, trebuie să ne ajute domnul Henri Laujol. Cine este domnul Henri Laujol? Anatole France îl recomanda, cu multă simpatie: „un tres aimable fonctionnaire de la republique", autor de nuvele şi de critici literare „remarcate". în paginile domnului Laujol, „cultul artei se amestecă cu grija de realităţile vieţii, care arată pe omul de experienţă". De pildă, într-o nuvelă „du meilleur style" Donjuan mărturiseşte că fericirea se găseşte numai în căsătorie şi în viaţa regulată. Hotărât, d. Laujol nu era romantic, ci, cum vă spun, om de experienţă şi de bun-simţ, avea, pe deasupra, şi cultul artei, era, prin urmare, un om cum nu se poate mai bine. Totuşi, echilibrat aşa cum îl vedem, şi-a pierdut sângele rece când a cetit corespondenţa lui Flaubert; fiindcă, zice France: ideile lui Flaubert trebuie să înnebunească pe orice om de bun-simţ. Laujol scrie: să reuşeşti în viaţă e şi asta o capodoperă. Să lupţi, să speri, să iubeşti, să te însori, să ai copii, să-i numeşti chiar Totor, întrucât e aceasta, în ochii Atotputernicului mai prost decât să însemnezi negru pe alb şi să te baţi nopţi întregi cu un adjectiv?

Trebuie să spun îndată că France găseşte aici pe Laujol cam exagerat: dac-am zice ca dânsul, frumuseţea, geniul, gândirea n-ar mai fi nimic. Dar, în fond, se învoieşte călduros cu acest critic, care ataca atât de vioi şi de serios romantismul descreierat. Ideile lui Laujol sunt clare şi sănătoase. La dânsul nu se află nimic din inconsecvenţele şi entuziasmele nesăbuite ale epilepticului Flaubert; frumosul şi arta stau în perfectă armonie cu viaţa domestică. Şi tocmai aici îl preţuieşte France mai cu seamă. Flaubert nu înţelesese că „poezia trebuie să se nască din viaţă, natural, ca arborele, ca floarea, ca fructul, ca nuvelele domnului Laujol, care nu exagera nimic, nu «muncea ca un bou» numai şi numai la literatură, nu asuda căutând adjective potrivite, nu avea spirit «greoi şi confuz» ca Flaubert, «qui sua lentement ses superbes livres»." Echilibrul şi bunul-simţ sunt valori invulnerabile, desigur; ele garantează omului mulţumiri curate şi potolite. Şi totuşi!... Să acuzi, cu aşa stăruitoare stricteţe, pe un om că e inconsecvent şi lipsit de măsură — în ce? în corespondenţa lui intimă şi în conversaţie cu prieteni! Nu-i asta o straşnică lipsă de măsură, dictată de o oarbă antipatie?

„Numesc burghez, scrie Flaubert, pe acel care gândeşte josnic." Iar ideile specifice burgheziei, cu care se lupta artistul „romantic", el le rezumă astfel: de la orice actriţă au ajuns a cere să fie mamă bună; artei i se cere să fie moralizatoare; filozofia să fie pe înţelesul tuturor, ştiinţa populară şi viciul decent. Iată o gândire care nu-mi pare nici incoerenţă, nici istorie falşă. Şi când Flaubert cere artistului să fie liber de idei religioase ori sociale, trebuie, desigur, o exagerată rea-voinţă pentru a nu înţelege că e vorba numai ca lucrarea artistului să nu fie cât de puţin stricată în structura ei specifică de apucăturile şi interesele neartistice ale omului. Lupta

artistului contra burghezului nu a fost o copilărie ridiculă a unui nevropat, ci u
fenomen istoric general. Burghezul era agresiv şi apăsător şi se amesteca în toate
Foarte distrat şi pasionat de ură antiromantică trebuie să fi fost France, ca să u
cu totul că mult după moartea lui Flaubert, l-a văzut pe burghez triumfând supe
în gândirea şi în arta lui Georges Ohnet.

Hotărât, exasperarea este un păcat care se ţine neîndurat de oameni, până şi
cei absolut inteligenţi şi cu cel mai limpid bun-simţ. France îşi bate joc fară cruţa
de Flaubert care, într-o conversaţie particulară, ar fi zis că viaţa, pe vremea l
Homer, era mai puţin banală ca astăzi, şi-i aminteşte isteţ că orice epocă e bana
pentru cei cari o trăiesc. Treizeci de ani mai târziu, France însuşi cântă în zeci
pagini, oarecum lirice, din *La Revolte des Anges,* minunea unică a vieţii greceş
când nu era decât flori, lapte, vin parfumat şi cântece — un chef delicat
neîntrerupt. Pe France l-a biruit exagerarea la bătrâneţe. în tinereţe scria poezii liri
inteligente şi fară exagerări — de exemplu: „car son âme confuse et vagueme
ravie/a dans les jours de paix goute la douce vie./ Au sein des bois sacres.../ la pe
est ignoree et la mort est rapide;/ aucun etre n'existe et ne perit en vain./ L'amou
l'amour puissant.../ Voilâ le dieu qui cree incessament le monde..." Şi multe a
gândiri ca aceste, frumos echilibrate. Faţă cu un suflet atât de perfect logic şi bi
încheiat, înţelegem că trebuie să fi ţinut din toată inima la poezia lui Coppee,
romanele lui Feuillet şi ale lui Bourget. Şi aşa era, în adevăr.

Ideile lui France despre lirica modernă de la Verlaine încoace nu su
[în]trecute, cât priveşte bunul-simţ, decât de ale lui Jules Lemaître care, executân
pe Verlaine şi Rimbaud, aruncă acest precept minunat cumpănit: este adevărat
cea mai frumoasă poezie e făcută din imagini, însă din imagini explicate.

Ce plăcut că mai există şi altceva decât incoerenţă şi exagerare romantică!

Adevărul literar şi artistic, nr. 181, 25 mai 1924, p

DILETANTISM MORBID

De mic se interesa, în şcoală, egal de toate materiile. La Heidelberg a fost înscris la toate patru facultăţile. îi plăcea mult să discute şi în discuţie, să apere ideile pe care nu le împărtăşea.

A fost profesor de estetică, pe urmă de filosofie, la Geneva - „fară să lase urme adânci în predarea acestor materii", spune compatriotul şi prietenul său Edmond Scherer. A publicat un volum de versuri originale, un altul de traduceri din poeţi străini, germani mai ales, şi un studiu asupra lui Rousseau. Toate acestea sunt uitate astăzi. Din hârtiile lui s-a publicat un *Jurnal intim* care 1-a făcut celebru, relativ. E vorba de Amiel.

Jurnalul este, poate, cel mai bogat izvor pentru psihologia diletantului. Acesta-i, cred, sensul şi valoarea precisă a documentului. Manuscriptul original cuprinde 15 volume mari. E destul de mult pentru a exprima un suflet nehotărât de diletant, şi totuşi altceva nu e. Din enormul manuscript s-au extras două volume de modeste dimensii, dar nu fară ca să rămână destulă monotonie şi repetări prea multe ale aceloraşi motive.

Timid şi incurabil nehotărât din excesivă ambiţie, narcotizat pe viaţă de ideea perfecţiei — o idee atât de vagă cât de tiranică, în desăvârşită neputinţă de a stărui asupra unui obiect din dorinţa confuză şi copilăroasă de a cunoaşte „totul", mânat de spaima răspunderii în care inevitabil te prinde orice specializare, sufletul şi spiritul acestui diletant-tip se furişează lichefiat într-o pseudo-gândire despre Infinit, Dumnezeu, Fiinţă, Esenţa adâncă a lucrurilor.

Reflecţie propriu-zisă, prin urmare pătrundere adâncă a problemelor filosofice, nu-i posibilă în astfel de situaţie sufletească. Dar cel puţin autoobservaţia e ageră, şi preţioase sunt indicaţiile asupra infirmităţilor caracteristice observatorului. Cele câteva judecăţi literare şi politice, ca şi schiţele palide de peisaj şi-au pierdut accentul pe care au putut să-1 aibă cumva altădată.

Iar atmosfera permanentă de visare dulce şi vag creştină face numai să crească monotonia constitutivă a cărţii. Dar şi aceasta e oarecum instructiv: în visarea monotonă transpiră oboseala apriorică şi debilitatea incurabilă a unui suflet inform.

Ingrată însă îmi pare lectura *Jurnalului* unei alte tipice ratate, al rusoaic Măria Başkirţeva. Precocitatea scriitoarei a făcut cărţii succes senzaţional. O feti de 12 ani scrie. Viaţa e scurtă, dar ah! cât e de frumoasă - e o profanare a căsătorie când o femeie se arată dimineaţa cu bigudiuri - vreau să fiu celebră, admirat adorată... E peste putinţă ca lumea să nu caşte gura la asemenea minuni. însă permis să zicem că această salată din resturi de lecturi nepotrivite e maimuţăr dizgraţioasă. Pedagogia ştiinţifică cunoaşte, mi se pare, un papagalism specif copiilor, şi în psihologia copiilor s-a introdus de câţiva ani ideea de „talent fals Măria Başkirţeva s-a zbătut ca o insectă aiurită, între enorma ei lăcomie de succ în saloane şi ceea ce îşi închipuie că ar fi arta. O barbară ameţită de lucrul un culturi care-i exaspera vanităţile de semisălbatic şi în care ea, radical, nu put pătrunde. Dacă acest nenorocit copil a avut vreo precocitate adevărată, aceea a fo doar că de la început s-a arătat în ea, cu supremă claritate, discordia internă mediocrităţii fară leac înveninată de dorinţe hipertrofice, proprii rataţilor.

La Amiel, monotonia e răscumpărată prin scăpărări de o agerime deosebită lucrurile sufleteşti. Jurnalul rusoaicei tuberculoase se prelungeşte anost pri sărăciile unor inocente mahalagisme autobiografice. Totuşi cartea nu-i inutilă: es o oglindă încântătoare pentru ambiţiile fetelor oricare. Mai ales tonul adeseo zglobiu, şi, cum se zice, delicios impertinent, farmecă pe junele cetitoare.

Care din ele nu arde de dor să-şi încadreze graţia triumfătoare în irezistibi impertinenţă?

Adevărul literar şi artistic, nr. 241, 19 iulie 1925, p.

ARTA ŞI CEI DE PE DINAFARĂ

Numesc nepricepuţi în artă pe acei care nu o pot simţi direct şi în ea însăşi, ci numai o interpretează asociativ. Pentru dânşii tabloul, poema, fraza muzicală sunt pretexte de analogii, identificări - „suvenire şi reverii".

Nepricepuţi în artă sunt acei în stare să aibă faţă de dânsa pretenţii altele decât acele estetice şi tehnic artistice.

Mai nesuferiţi decât toţi sunt acei care, fiind astfel nepricepuţi, cred sau îşi dau aerul că se interesează pasionat de artă.

Este o ciudăţenie exasperantă. Experienţa artistică şi arta formează un infim domeniu al vieţii, foarte rezervat şi fară caracter de paradă, nici de mare publicitate. Totuşi, „arta" e chestie de ambiţie şi obligaţie culturală, de solicitudine socială ori chiar de stat. De ce? La aceasta pot răspunde mai bine acei pe care i-am declarat nepricepuţi în artă. Fiindcă tabloul, chiar şi simfonia, dar mai ales cartea, au un cuprins care, ca orice lucru din experienţa practică, poate servi prin asociaţia ideilor ca bază pentru operaţii intelectuale cu concluzii practice, adică morale, politice sau religioase, în sfârşit utile, dar nobile.

Asemănarea portretului cu persoana priveşte pe rude, pe prieteni sau, dacă omul e însemnat în societate, priveşte statul cu trebuinţele lui de educaţie civică. Asemănarea peizagiului zugrăvit cu locurile dintr-un ţinut sau o ţară interesează pe sentimentalii cu dulci suvenire de locul copilăriei sau al dragostei dintâi, pe propagandiştii de „artă" locală şi educaţie naţional-culturală. Tot astfel stă lucrul cu puterea de evocare a motivelor muzicale şi asemănarea tipurilor de roman cu persoane sau tipuri din viaţă. în scurt, nepriceputul, fiindcă nu are impresii estetice, cade imediat în amintiri de locuri, de întâmplări, de prieteni, de dorinţe şi idei la care ţine şi crede că e frumos să ţie.

Şi rămâne în veci convins că lucrarea de artă n-are alt sens decât să-i irite lui memoria sentimentală.

De aceea în literatură, de exemplu, poţi cumpăra fară multă cheltuială pe nepricepuţi, vorbindu-le, unora de muncitori industriali, altora de rurali, altora încă de „naturi aristocratice", sau despre diverse „probleme ale vieţii". îi cumperi ieftin pe nepricepuţi, dacă adopţi opinii care le sunt simpatice, şi cu aceste opinii faci literatură, fară nici o grijă artistică, dar cu diverse bune intenţii.

Evoluţia tehnicii artistice este, în ea însăşi considerată, un fapt minunat. Pentru iritarea suvenirelor sentimentale sunt prea de ajuns o vioară, o mandolină, o nuvelă sau o gravură de supliment duminical. Atunci de ce curioasa complicaţie a tehnicii poetice, muzicale, picturale? Ce-i foloseşte omului care nu ştie decât să-şi aducă aminte, efectul *actual* şi *imediat* al instrumentaţiei unei simfonii, tehnica optică a tabloului şi statuii, aceea a versului şi a imaginii în poezie? Pentru dânsul, efectele proprii acestei trude tehnice nu există. Judecată din punct de vedere al asociaţiilor sentimentale ale omului normal, care se „interesează" de artă, toată dezvoltarea seculară a poeticii, a metodelor de pictură şi de compoziţie muzicală este o unică absurditate. E aici un rezultat al diferenţierii omeneşti care încurcă mult pe sociologii umanitari. Ne aducem aminte de acel soi de estetică unde se zicea că arta e făcută să lege pe oameni într-o universală dragoste. Arta ca acompaniament special pentru hora omenirii înfrăţite. Evocaţiile sentimentale ar înflori astfel într-un chef uriaş, cu schimb universal de dulci amintiri. Un mijloc suprem de animaţie pentru întruniri şi monomuri umanitare monstre. în treacăt, observ că impresia estetică, ca stare de culminare a atenţiei perceptuale şi imaginative, închide în sine pe individ, cum se întâmplă cu orice stare profund subiectivă, cu dragostea erotică de pildă.

Dar estetica umanitară de care amintim era inspirată, în mare parte, de psihologia adunărilor populare.

Amestecul tendenţioşilor, al ideologilor sentimentali, în sfârşit al tuturor nepricepuţilor în artă, plictiseşte, uneori până la exasperare. Dar şi stimulează. Nepoftiţii provoacă afirmarea artei.

Imbecilităţile burgheze din timpul Restauraţiei au revoltat pe artiştii europeni şi răzvrătirea lor a dat pe faţă, cu extremă claritate, caracterul specific al artei, care atunci s-a lămurit cu totul pentru întâia dată.

Plăcerea percepţiei, a imaginării şi a înţelegerii formează ceea ce se poate numi impresie estetică. Dispoziţia optică, în forme şi culori, acustică în motive şi acorduri, imaginativă şi acustică în înţelesul şi ritmul vorbelor: această dispoziţie este substanţa operei de artă, este toată opera de artă. Nepricepuţii rămân, fatal, dincoace de această substanţă. Ei încep numai de la efectele asociative ale *lucrurilor* de care tehnica artistului se serveşte întâmplător.

întâmplător - trebuie înţeles din punct de vedere al intenţiei şi rezultatului artistic.

între artist şi masa consumatorilor de artă stăpâneşte o radicală neînţelegere. Artistul se serveşte de *lucruri,* pentru a construi *obiecte* estetice.

Nepriceputul porneşte de la materialul conceptual al obiectului estetic pentru a se lăsa în voia amintirilor sentimentale despre lucruri din viaţă.

Este adevăr banal că omul normal nu poate fi decât practic. Arta el o întrebuinţează pentru nevoile inimii. în privinţa aceasta, nepricepuţii sunt de două feluri: unii sunt naivi, şi fară înconjur îşi dau pe faţă insensibilitatea lor estetică şi sensibilitatea lor umană.

Alţii însă, care au învăţat carte multă, îşi ascund radicala nepricepre sub marafeturi metafizice, sociologice, morale, totdeauna cu pretenţia că ei au găsit cheia artei şi a impresiei estetice. Aceşti cu ştiinţă de carte se ameţesc singuri, şi ameţesc pe cei naivi, care le repetă evlavios elucubraţiile.

Tipul artistic e o curiozitate a naturii. Pentru majoritate, care-i incurabil practică, el rămâne o enigmă perpetuă. Metafizica, psihologia, istoria, ştiinţa socială, cu toată comoara lor de reflecţii şi fapte, abia ajung să stâmpere nedumerirea care cuprinde spiritele practice, între care sunt şi cele abstracte, faţă de viaţa artistică. Pentru că practica are prioritate absolută, cei străini de artă au totdeauna aer de autoritate faţă cu artiştii. Acest aer e, în fond, perplexitate deghizată.

Oamenii cu multă ştiinţă de carte şi tot atâta nepricepere artistică prescriu artei „idealuri". De la ei vine, de exemplu, cerinţa că portretul trebuie să arate caracterul moral al persoanei, şi că acest caracter trebuie să fie „superior" sau măcar tipic, că personajul zugrăvit trebuie să aibă *suflet* — adică să aducă aminte dispoziţii sentimentale cu valoare umană. Ei au aflat că scopul muzicii este să „înnobileze sufletul", şi al literaturii să dea modele de viaţă eroică. Şi nu poţi scoate din mintea nepricepuţilor că Shakespeare şi Wagner de aceea „au fost mari", pentru că s-au inspirat, unul din vechile cronici engleze, celalt din legendele germanice, pentru că au fost adică *naţionali]* că Tolstoi şi Dostoievski au scris lucruri aşa bune numai fiindcă au fost straşnici iubitori de oameni. Cei de dinafară de artă se gândesc, probabil, că şi ei pot fi naţionali sau umanitari.

Aici se poate înţelege că atitudinea nepricepuţilor faţă cu arta este indefinibilă. Fiindcă nepricepuţii nimic alta n-au decât asociaţii lăturalnice, şi asociaţiile sunt infinite. Infinite sunt, prin urmare, şi neroziile pe care le pot spune ei despre artă.

Adevărul literar şi artistic, **nr. 245, 16 august 1925, p. 6**

LITERATURĂ ŞI SERIOZITATE

Totdeauna suspectă de a fi inutilă, arta s-a aflat obligată, pentru justificare, s
fie serioasă. Luăm cuvântul mai întâi în înţelesul cel mai comun şi accesibil oricu
ce-i serios nu-i glumă. Vrea să zică, arta, având a fi serioasă, se stabilesc în ea grad
pe măsură ce stilul se apropie sau se depărtează de tonul glumeţ. Astfel rezultă c
după cum ştie oricine, o scurtă povestire comică este inferioară unei comedii în ca
se ascund, simbolic, dar aşa ca să se vază cât mai bine, idei morale; şi o asemen
comedie este inferioară unei drame burgheze în care-i multă durere, dar fară moar
de om; drama, la rândul ei, este inferioară tragediei cu moarte de om. în alte rubric
şi cu o clasare puţin deosebită, romanul s-a proclamat hotărât inferior poem
epice. Romanul a fost, poate mai mult decât toate genurile, înfierat cu semn
frivolităţii de către moralişti, pedagogi şi esteticianii cu grijă de sufletul cetăţenilo

Greu şi târziu s-au adoptat romanele în şcoli, mai întâi la programa limbil
străine. Şi doar romanul tratează obicinuit lucruri serioase, pe ton serios. Totuşi
sufere de un viciu grav: vorbeşte de viaţa contemporană şi de toate zilele. Şi este, d
motive diverse şi tainice, hotărât că lucrurile trecute sunt mult mai serioase (c
puţin în literatură) decât cele actuale; şi virtuţile, cum am zice: epice — st
incomparabil mai sus pe treapta morală (şi în sfârşit pe toate treptele), dec
patimile din zilele noastre sau din acele de curând trecute. De aceea zice un o
serios, cu adâncă convingere şi gravitate în voce: nu cetesc romane, cetesc căr
serioase — *istorice...* Se pare că dacă luăm de aproape seama, în timpurile de mu
trecute încăpea destulă ticăloşie; şi s-a văzut că, astăzi, fapte viteze se fac întocm
ca în războaiele grecilor cu perşii. Dar e stabilit că tot cele vechi erau, nu ştiu cu
şi de ce, mai frumoase, mai nobile, mai — veşnice modele.

Este mulţime mare de oameni care nu se îndoieşte că istoria lui Tartarin d
Tarascon este o comicărie, amuzantă ce-i dreptul, dar totuşi o jucărie uşoară; şi n
se poate compara cu romanele serioase ale lui Daudet. Sunt oameni serioşi foart
pentru cari mai tot ce a scris Caragiale e doar fleac amuzant. Pe unul l-am auz
spunând că, în cafenelele Bucureştilor totdeauna au fost băieţi de duh care ar
putut scrie ce a scris Caragiale, şi mai grozav — dac-ar fi vrut. Aceiaşi oame
preţuiesc sus de tot proza lui Vlahuţă şi a celor care au învăţat artă serioasă de
dânsul (şi nu-s puţini, nici neînsemnaţi); o preţuiesc, fară îndoială, ca model

seriozitate. Probabil critica socialistă, cu artiştii-cetăţeni, cu idealurile sociale şi celelalte rechizite de apostolat, a întărit mult în mintea publicului nostru dogma seriozităţii în artă, aşa cum de mult au fixat-o pedagogii şi apostolii de toată mâna.

Fiindcă glumele se colportează mai uşor şi cu mai sigur efect decât banalităţile neglumeţe, fiind de o structură mai vizibilă şi mai uşor de memorat, apoi fiecare nerod crede că tot ce în artă seamănă a glumă, tot ce se leagă cu comicul, se şi produce cu mare uşurinţă — între cafea şi coniac. Totuşi aproape oricine ar putea să gândească atât: că unui om în stare să facă o jumătate duzină de poeme lirico-religioase nu-i reuşesc glume decât rareori, şi atunci destul de nesărate. Şi e drept că masa oamenilor nu deosebeşte glumele nesărate de cele bune. Obicinuit, popularitatea glumelor o decide noutatea şi gradul de răspândire al faptului la care se referă, adică actualitatea aluziei, inclusiv grosolănia ei. Există un punct de onoare special care obligă foarte constrângător să cunoşti glumele cele mai nouă.

Toate procedările spiritului prin care se realizează comicul, toate gradele şi nuanţele ironiei şi ale humorului cad sub aceeaşi depreciere faţă de ceea ce se numeşte, banal, seriozitate. Probabil, cum spune vorba veche, omul singur între toate vietăţile cunoaşte râsul. Obicinuit însă omul e dobitoc serios, ca toate celelalte dobitoace.

De multe ori el râde doar din exces de bună stare animalică, din nedumerire şi incapacitate de a da soluţie inteligentă unei încurcături maliţioase în care-l prinde viaţa — râde adică din prostie pură. Râsul sau zâmbetul pe care le pregăteşte simţul ridicolului, dar mai ales acest simţ însuşi nu-i un dar pe care să-l fi risipit natura mai generos decât alte daruri care alcătuiesc talentele intelectuale şi artistice. Nu e mai puţin — geniu (ca să vorbim simplu şi comun), în persiflajul imens al lui Mefisto decât în expectoraţiile lirice sau filosofice ale lui Faust. Şi — ierte-mă Apollon — nu s-or fi găsind multe versuri nesărate şi destule umpluturi sublime în monoloagele pateticului Doctor, ca şi în alte poeme şi poezii, special serioase, ale celui mai cuminte, mai aşezat, mai plin de isteţ practicism dintre toţi poeţii lirici?

Fără îndoială, mulţimea dă năvală la spectacole şi istorisiri comice. Dar ea nu încetează să judece comicul de la înălţimea diverselor stupidităţi sentimentale care, pentru dânsa, alcătuiesc suprema valoare în materie de aşa numită artă. O idioată romanţă tristă, o bleaga povestire umanitară sunt piesele de rezistenţă ale seriozităţii în literatură. Căci este decretat fară rezervă nici apel, că tot ce ţine de durere şi de tristeţe are un prestigiu absolut. Astfel că atitudinile şi măştile diverse — în scurt: stilul tristeţii şi al durerii îl îmbracă, în împrejurări delicate şi de lux, cu singur efect oricare pahiderm antropomorf.

Se ştie destul, dar se uită prea mult (desigur din motive grele de disciplină socială), că seriozitatea este deghizarea obicinuită a prostiei. Greşit se zice curent: râzi ca un prost. După dreptate trebuie spus: eşti grav ca un prost. Prostia, mai ales în funcţiunea socială şi autoritativă, e eminent solemnă, şi are prin urmare o groază vitală de glumă şi de comic. Prostia esenţială şi compactă se apără prin acea ierarhie

consacrată, mai sus pomenită, înjosind absolut gluma şi comicul în faţa seriozită autoritare şi imbecile.

A fost o vreme când pentru orice debutant tragedia în versuri era singu obligatorie. Tânărul Stendhal notase cu grijă în carnet, printre principalele arm pentru cucerit „lumea bună" şi (bunul suprem pentru dânsul) dragostea cucoanelo că neapărat trebuie să scrie o tragedie în versuri. De atunci lucrurile par să se schimbat considerabil şi alegerea stilurilor s-a făcut mult mai largă. Totuşi pe ni un tânăr literat, cărui i-aş vrea binele, nu l-aş sfătui să neglijeze subiectele şi gen serios. Antipatia pentru persiflaj caracterizează, în fond, pe doamnele noast feministe poate mai tare decât pe gingaşele adorate de pe vremuri. Iar, ca şi femei democraţiile au, pentru râs şi ironie, o iritabilitate de mult cunoscută. Un tân literat deci, ori chiar şi matur, dacă e prudent, să scrie, mai presus de toate, în s serios.

***Adevărul literar şi artistic*, nr. 255, 25 oct. 1925, p.**

DEFORMAREA LITERARĂ

Cred că pentru omul de mijloc plăcerea literară e, înainte de toate, aceeaşi ca plăcerea de a iscodi şi vorbi de vecini şi cunoscuţi. Cetirea cărţilor literare mulţumeşte dar, într-o formă prestigioasă, trebuinţa de a face mahalagisme. Cetitorul comun caută apoi asemănări între figurile romanului şi cunoscuţii lui. Fireşte, cetitorul (mai ales când e tânăr, prin urmare foarte sugestibil şi gata să croiască planuri de viaţă) se caută pe sine în personajele simpatice ale cărţii şi fară îndoială se şi găseşte în ele. Din aceste asemănări porneşte o visare în care cetitorul îşi construieşte o soartă pe potriva darurilor şi a vanităţilor lui celor mai tari şi mai ascunse. Această visare e, se pare, treapta supremă a plăcerii literare comune. însemnată e desigur şi plăcerea de a înţelege, sau cel puţin de a ţine minte *ideile* pe cari mai toţi autorii literari le vâră în cărţile lor, dar mi se pare că ar aduce confuzie, dacă am numi şi această plăcere tot literară. Aici e vorba curat numai de a se instrui: adică a memora anume idei astfel ca să le poţi spune cât mai frumos atunci când vorbeşti cu oameni pe care-i stimezi şi de care depinzi. Sade bine să ai păreri hotărâte despre unele chestii. Societatea, cu care te leagă interesele şi ambiţiile, alege chestiile despre care trebuie să ai o părere. Aceste chestii se schimbă cu vremea, şi atârnă de capacităţile d-tale intelectuale să iei seama din vreme că o chestie dintre acele despre care trebuie să ai idei, mai este în valoare sau a început să se uzeze şi să fie înlocuită cu alta. A nu fi la *curent* e o mare ruşine, poate chiar o nenorocire pentru orăşeanul civilizat, mai ales dacă e om tânăr.

Plăcerea de a învăţa idei din cărţile literare este, prin urmare, de natură socială şi practică. Să găseşti însă asemănări între persoanele romanului şi d-ta sau prietenii d-tale, şi să visezi, pentru d-ta şi pentru dânşii, o viaţă imaginată după întâmplările din carte - aceste sunt plăceri de natură intimă şi nu imediat practică. Omul de mijloc preţuieşte această visare ca efectul cel mai delicat al unei cărţi literare, şi adesea crede că aici stă multcercetatul şi misteriosul sentiment, căruia în dezbateri literare i se zice: emoţie estetică. Dar despre estetica cetitorului de mijloc nu vreau să spun mai mult acum: a trebuit să o amintesc numai în vederea unor lămuriri asupra efectelor practice ale cărţilor literare.

La interval de un sfert de veac, diplomatul Melchior De Vogtie şi literatul Andre Gide au spus că societatea franceză a realizat, în viaţă, figurile şi întâmplările din romanele lui Balzac. Şi amândoi prezintă faptul aproape ca de la sine înţeles.

Gide notează acest efect al literaturii în cartea lui despre Dostoievski, şi s-ar put ca pasagiul să fie o reminiscenţă din studiul lui De Vogtie asupra romanului ru Dar aceasta nu atinge valoarea mărturiei lui Gide. Faptul însemnat rămâne că aces doi francezi, oameni de mare competenţă literară, constată că figurile de roman a fost copiate în viaţă, până într-atât că să hotărască fizionomia unor generaţii. Şi indiferent că Gide, probabil, nu face decât să aprobe ceea ce găsise celălalt.

Despre Balzac, istoria obicinuită judecă mai degrabă aşa: că, prin genia anticipare, el a înţeles şi a imaginat în complectă dezvoltare o lume care, pe vreme lui, începea doar să se formeze. Desigur, nu ar fi serios să credem că o întrea transformare socială ar putea fi curat numai efectul unor lecturi literare. Totu constatarea lui De Vogue şi confirmarea lui Gide nu sunt simple paradoxe literaţi, deoarece e fapt comun că cetitorul raportează, naiv şi direct, viaţa d roman la viaţa lui şi a celor de aproape. Poate că francezii sunt mai influenţab prin literatură decât alţi oameni; şi e foarte probabil că, la dânşii, literatura şi via socială se amestecă mai mult una cu alta decât în alte ţări. Despre estetica lor clasi se poate zice că e aproape tot atât de mult teorie a relaţiilor sociale cât doctri literară. Figurile literaturii clasice sunt construite sub obligaţia de a se prezenta şi modele de bune maniere. De mult încă francezii singuri denunţă vanitatea ca caracter naţional al lor, şi nu ascund că pofta de a străluci în lume e, la dânşii, foa iritabilă. Astfel, figurile lui Balzac, excesive în toate privinţele, aveau specială pute să îmbete cetitorii cu natură cabotină. Moda stăpâneşte sufletele cum stăpâneş portul, şi cu atât mai puternic, cu cât sunt mai sociabile. Şi francezii se declară singuri eminent sociabili, deci eminent sugestibili.

Nu-mi pare nepotrivit să amintesc aici că mai ales gânditorii francezi studiat imitaţia, şi cu atâta pasiune încât au înălţat-o la rang de idee filozofi utilizabilă pentru interpretări foarte vaste. Jules de Gaultier a numit *bovarism* formă de imitaţie care interesează direct problema efectelor practice ale cărţil literare. în adevăr, Emma Bovary era o mică burgheză care se tortura să fie cucoa mare; şi se visa ajunsă, îmbătându-se cu amintiri din romane. Bovarismul aptitudinea de a te închipui alt om decât acel care eşti în adevăr. Şi e sigur că acea aptitudine afla hrană foarte potrivită în cărţile literare.

Lucrul a fost observat de demult. Caricatura enormă a lui Cervantes e în până azi cazul cel mai celebru de bovarism literar: căci pe Don Chişot cărţile m ales îl smintise. E sigur că mai toţi oamenii până la o vârstă, unii însă pentru to viaţa, sunt, în sensul acela, Don Chişoţi. E banal că toţi băieţii şi toate fetele visează transformaţi în eroi de roman şi de teatru. Dar cine ştie câţi bărbaţi politi câţi militari, maturi şi serioşi, sub inspiraţia lecturilor, a dramelor şi a operelor artă, nu se visează Cezari, Bismarcki, Napoleoni şi Meternichi?

Câte gesturi şi vorbe în viaţă nu sunt, cu maimuţărească mecanică, luate d cărţi şi de la teatru? Nici în cea mai grea durere omul de mijloc nu scapă reminiscenţe literare. Cu cât mai mult se simte compătimit, şi în tot cazul obser

de ceilalți, cu atât mai tare își amintește atitudinile și vorbele pe cari i le-a întipărit autoritatea cărții și a teatrului. Rar și cu totul stimabil e bărbatul care a vorbit [de] dragostea unei femei, fără să fi strecurat o frază de roman împreună cu un gest sau intonație actoricească. Fericit e acela cărui femeia nu i-a servit măcar o zaharică din cofetăria stereotipată de literații și actorii cei dragi publicului pentru că-i ghicesc și întrupează idealurile.

Câte accente gingașe și mișcări zglobii, câtă din vioiciunea și ingenuitatea femeilor tinere nu e — pentru cine vede bine — naivă copie după text și ilustrație de romane, după jocul cabotinelor celebre?

Naivitatea obicinuită nu stă în faptul că oamenii se dau drept ce [nu] sunt, ci în aceea că nu-s în stare să-și închipuie cât de vizibile sunt imitațiile din care e făcută persoana lor intelectuală și estetică. Pentru dichisirea persoanei, în felul de care vorbim, rolul principal îl are la noi în România, literatura și teatrul francez. Gesturile și expresiile se transportă în același pachet cu cărțile și jurnalele de modă. Cine nu a observat la femeile noastre gesturi și atitudini luate de-a dreptul din *Femina?* Dar cu nici un chip să nu credem că imitațiile de care vorbim sunt monopol femeiesc. Sub influența literaturii conservatoare franceze, s-au născut la noi conferențiari și literați care disprețuiau pe J. J. Rousseau întocmai ca Jules Lemaître; s-au născut mai târziu *des camelots du roi* - bucureșteni — care au prigonit raționalismul și democrația întocmai ca Charles Maurras. întocmai — însemnează: cu potrivirea stilului după modelele franceze; probabil chiar cu un sistem de imitație interioară și exterioară, pe cât permite cunoașterea persoanei francezilor luați ca model.

Un caz de bovarism cu deosebire prețios pentru istoricul literar este elenismul scriitorilor germani de la sfârșitul secolului XVIII și începutul celui trecut. Plini de admirație aprinsă pentru poezia grecească, lor destul de sumar cunoscută, clasicii germani au început să viseze că trăiesc, în ideal, viața elinilor, că gândesc și simt ca grecii vechi. Și e probabil că Goethe, ministrul unui infim prințișor de Saxa, se juca serios cu ideea că e grec, și olimpian, că e, în sfârșit, întocmai parcă ar fi fost de acolo și de pe atunci. Iar Schiller și Holderlin plănuiau sisteme de educație universală, prin a căror aplicare trebuiau să apară oameni întocmai ca eroii greci. Se înțelege că ideea acestor poeți germani despre viața antică era o convenție poetică și teatrală, imagine schematică și arbitrară, și nicidecum cunoaștere istorică a vremilor acelora. Acest vis literar despre viața grecească și ideea bovaristă de a trăi din nou acea viață le-a moștenit Nietzsche, și, cu pesimismul lui Schopenhauer combinat cu romantismul său personal, le-a dat un lustru nou.

Humoristică sau tristă e, la Nietzsche ca și la Stendhal, îmbătarea, cu totul literară, de ideea romantică a supraomului. Ce cheltuială de patos, pentru a spune că naturile tari trebuie să domine! Ce copilăroasă închipuire de literat e ideea că oamenii tari se pregătesc după rețete literar-filozofice! Și ce vis de filolog pedagog e să-ți închipui că oamenii „tari" sunt niște enciclopedii ale tuturor perfecțiilor

imaginate de istoricii și poeții moralizatori de pe vremuri! E, desigur, ce humoristic în acești doi mici burghezi, literați și nimic decât literați, care se cr datori să aibă grijă de formarea oamenilor tari. Francezul era uluit de persoana l Napoleon, pe care-l văzuse cu ochii, germanul amețit de romantism erudit și aristocratismul lui Schopenhauer, cel înveninat de vanitate înăbușită și iritat glorie prea tardivă.

E înduioșător să vezi cum patosul ideilor literare și frenezia pentru ido făuriți din acele idei poate stinge, chiar la niște literați de geniu, simțul ridicolul

Desigur, literatura poate întipări gesturi și fraze, umbre de idei și sentimen cetitorilor de rând; dar deloc nu se potrivesc planurile pedagogice croite de litera atunci când e vorba de oameni „tari". Aceștia, și prin natură și prin meseria l n-au trebuință de imbolduri și imagini literare pentru ca să fie ce sunt. Sunt deosebire nesugestibili prin literatură. Și apoi, n-au nici vreme de prisos pentru

Așa cere însă vanitatea literaților - care e, se vede, cu deosebire lacomă — ca să se poată mândri că istoria lumii nu se poate pune la cale fară dânșii, că ei, singu chiar, o pot pune la cale.

Adevărul literar si artistic, **nr. 263,20 decembrie 1**

CENZURAREA LUI ANDERSEN

Poveştile pastorului danez sunt parabole sentimentale, drese cu umanitarism şi cu puţină satiră socială.

Aceste istorioare, fabricate de un predicator plin de bune intenţii şi creştine şi, cum am zice, înaintate, încântau burghezimea liberală de acum jumătate veac. Părinţii dăruiau copiilor cartea, plină de dulce împăcare în cugetul lor de oameni iubitori de progres moral şi social. Citind-o, guvernantele şi copiii se amuzau totdeauna cu profitabilă înduioşare. Prin haina cu pretenţii de naivitate a povestei, mintea copilului descoperea cu dulce desfătare idei şi simţiri înălţătoare. Copilului bogat i se înmuia inima de compătimire; inima celui sărac tresărea de speranţă în bunătatea lui Dumnezeu, pe ici-pe colo chiar şi în acea omenească.

Asta era pe atunci. Astăzi, între toate ideile comune cu care se împodobea sufletul burgheziei liberale şi se îmbăta uneori şi inima proletarului de pe vremuri, nici una nu-i atât de compromisă ca ideea umanitară. Clasele sociale dacă nu sunt în fiecare moment încăierate, îşi arată colţii fară încetare, şi, aproape indiferent de vârstă, indivizii sunt în stare de război perpetuu. Săracii nu mai vor să ştie de milostenie şi bunăvoinţă. Ei vor să răpească şi să stăpânescă cu pumnul. Bogaţii, de groază, s-au făcut aspri; sunt furioşi de ingratitudinea săracilor, cari nu recunosc binefacerile şi nu mai zic: Sărut mâna! Predicatorul umanitar nu mai are public. în cartea lui rămân doar două-trei poveşti, de inspiraţie adevărat *populară,* ca istoria lui Claus cel mare şi a lui Claus cel mic, unde triumfa realistic isteţimea practică şi cruzimea cu sânge rece; acolo distrugerea duşmanului e o faptă absolut plăcută şi humoristică. Istoria pe care am citat-o e, aproape în toată cartea, singura care nu sună falş. Ideile din povestirile lui Andersen sunt astăzi deopotrivă mincinoase pentru sărac şi pentru bogat. Cred că pentru oamenii foarte lucizi, tonul general şi intenţia cărţii au fost totdeauna de o neplăcută dulcegărie. în sentimentalismul burghezesc care o inspirase, exista în fond o radicală strâmbătură, mai puţin vizibilă şi poate mai puţin respingătoare decât în miile de poveşti de Crăciun ale scribilor tocmiţi să facă, la sărbătorile de iarnă, umanitarism legat în marochin şi muiat în poleială. Dar genul însuşi era din capul locului mincinos.

Este folosul cel mare al crizelor sociale de a da pe faţă adevărul ascuns altfel frazeologia debitanţilor literari de aşa-numita armonie socială şi naţionalis trandafiriu.

Astăzi, piaţa lumii, lipsită ori săracă de multe lucruri plăcute, e cel pu frumos încărcată cu marfa de adevăruri sociale. Foarte amară la gust, ea poate salutară, dacă ciocnirea violentă a acestor adevăruri nu va însemna cumva, practică, întoarcere la stări primitive în care se vor naşte adevărate poveşti popula iar nicidecum idile şi parabole pentru pomul de Crăciun al burgheziilor umanit din vremea lui Andersen.

Dacă vremile sunt aşa, trebuie să tragem concluziile şi pentru literatu copiilor. Cred că totdeauna lecturile sentimentale au fost o literatură proastă d punct de vedere pedagogic. Proastă ca gust şi ca intenţie morală. E de prost-gust inventezi oameni bogaţi, aspri la suflet, cari se convertesc şi dev umanitari-trandafirii la vederea unei rândunele moarte sau a unui fluture aripioarele sfâşiate. Şi e faptă de prostie voită să fabrici literar paiaţe cu figură înger şi să le arăţi copiilor ca imagini adevărate ale vieţii. S-a fabricat astfe literatură proastă şi de prisos.

Poveştile populare nu sunt sentimentale. Acolo personagiile se bat şi se trag sfoară frumos, aşa cum cere viaţa în care trăia şi pe care o vedea artistic povestito popular. Duplicitate sentimentală nu se pomeneşte în poveştile popula Fabricantul de poveşti umanitare îşi strâmbă totdeauna un ochi spre aşa-num ideale. Rezultatul trebuie să fie strâmb; în privinţa literară ca şi în cea morală strâmbătura sentimentală nu poate fi mai inactuală decât e astăzi, când cioma dinamita şi închisoarea cu cazne sunt mijloacele de comunicare cele caracteristice între clasele sociale.

Adevărul suprem pe care îl dă pe faţă ceasul de astăzi este lupta fară prege îndurare între popoare, clase şi indivizi. Poveştile construite pe acord de armo între oameni şi clase sunt acum complect caraghioase.

Dănilă Prepeleac şi *Soacra cu trei nurori* sunt două poveşti exemplare: supe de adevăr şi strălucitoare de pitoresc. îl rog pe cititor să le revază ca să înţeleagă mai bine cele ce i-am spus.

Adevărul literar şi artistic, **nr. 264, 27 decembrie 1925,**

NELITERARII

Toată lumea e deprinsă a pricepe că pentru muzică şi pictură e de neapărată trebuinţă o înzestrare naturală fiziologic precisă, cel puţin pentru a practica bine aceste arte, ori chiar şi pentru a le simţi şi judeca în esenţa lor specifică. Faţă de arta literară însă nu există decât slabe scrupule teoretice în conştiinţa comună. în vremuri vechi exista o riguroasă disciplină literară în aşa-numita retorică şi stilistică, învăţături care puteau sta, în privinţa exactităţii formale, aproape alături cu teoria muzicală sau cu ştiinţa desenului. Dar retorica şi stilistica veche au murit; romantismul şi revoluţiile mai mici derivate din el au luptat pentru desfiinţarea lor direct şi prin ignorare. în şcoli, învăţământul literar s-a supus tot mai mult noului spirit istoric; dogma clasică se fărâma, şi cu aceasta pierea credinţa în vechile „reguli" literare. în acelaşi timp, autoritatea ştiinţelor exacte sporea până la atotputernicie şi acestor stăpâne noi ale spiritului european, exclusiv mândre de obiectul şi metodele lor, preocuparea de frumuseţi literare le apărea ca o frivolitate răsuflată. Astfel s-a produs o eclipsă mare a esteticii literare. Prin romantism s-a popularizat până în mahalale ideea că producţia literară e numai o chestie de liberă şi genială inspiraţie. în practică, însă, desigur, „geniile" de duzină copiau numai retorica autorilor pe care-i consacra momentul; iar lumea mare rămânea convinsă că literatura se face din propriile aventuri sentimentale, cu ajutorul entuziasmului poetic hrănit din cărţile pe care le scot în calea cetăţeanului capriciile librăriei.

Căderea stilisticii vechi a fost înţeleasă în mod absolut: lumea şi-a închipuit că, în general, nu există învăţătură specifică în arta literară. Şi s-a uitat aproape cu totul că, dacă nu există estetice eterne, fiecare vreme o are vrând-nevrând pe a ei. Din romantism şi doctrinele literare care i-au urmat, publicul n-a reţinut decât ideea unei libertăţi vagi şi negative. Flaubert şi parnasienii au fost radical impopulari. Preocupările lor tehnice, care făceau tocmai începutul unei noi estetice literare, n-au existat pentru masa publicului literar. Pe când în vechime poetul depindea de reguli, acum el se impune numai prin „inspiraţie"; şi nimeni nu mai avea curiozitate să ştie precis în ce constă „geniul poetic" şi în general, talentul literar. Psihologia tipurilor intelectuale e încă începătoare şi n-a depăşit cercul specialiştilor, iar în mintea cetitorilor curenţi meseria de poet sau literat e reprezentată printr-o confuză idee de apostolat al tuturor ideilor şi sentimentelor frumoase. Şi lucrurile au ajuns

aşa, încât, dintre toate diletantismele nici unul nu-i atât de neînfrânat ca acel litera
Imboldurile sentimentale şi apetitul de gloriolă literară ale celui mai nediferenţi
cetăţean nu găsesc în calea lor nici un scrupul teoretic, şi piedicele obiective, pe ca
numai o conştiinţă estetică generală le poate pune în cale infirmităţilor agresive a
fantaziei individuale, aproape nu există. Suprimarea tehnicii clasiciste a dezrob
cum era şi firesc, nu atât talentele adevărate care neapărat îşi creează singure
disciplină, cât incapacităţile - adică pe acei lipsiţi de înzestrare bine diferenţiată,
cei mai inutilizabili diletanţi.

Tot ce spun aici se referă evident la masa publicului cetitor şi scriitor, şi nu
domeniul propriu-zis al vieţii literare şi artistice. Neapărat trebuie să ne amintim
Franţa este şi azi încă patria eminentă a esteticii literare, şi că acolo s-a acumul
de la romantism încoace, în tehnica literară o comoară de reflecţii şi încercări, ca
fară să ia formă de cod, alcătuiesc o învăţătură literară nouă în stare să ia f
rezervă locul celor vechi. în timpul războiului un bizar patriot neamţ s-a năpus
furios asupra esteticii literare, denunţând-o ca viciu latin cu care Renaşterea
otrăvit Europa nouă. Ideea de gust şi de critică literară sunt deşărtăciuni pernicioa
care au pervertit spiritul germanic şi au compromis producţia literară modern
Nu-i probabil ca acesta copilărie naţionalistă să aibă vreodată însemnătate pent
viaţa literară germană, cu atât mai puţin pentru cea europeană. Şi totuşi
interesantă curioasa revoltă a germanului: această negare, conştientă şi categorică
oricării estetice e probabil unică, într-o vreme când lumea e plină de diletan
literari inconştienţi. Pare că în ciuda răzvrătirii germane de dăunăzi contra gustul
şi contra criticii literare, universităţile americane, de mai bine de un sfert de ve
înfiinţează catedre şi fabrică manuale de retorică, stilistică şi critică literară, cu
stăruinţă şi o seriozitate surprinzătoare. E desigur un simptom preţios că, tocmai
ţara cea mai neclasicistă şi mai liberă de tradiţii, înfloreşte dintr-o dată teo
literară.

Realitatea probează astfel că nici relativismul istoric, nici barbaria diletantă
sunt în stare să împiedice perpetuarea şi renaşterea gustului şi a postulatelor esteti

Sunt oameni care povestesc bine şi alţii care povestesc prost, fiindcă nu sunt
stare să observe, fiindcă nu simt accentele diverse ale spectacolului vieţii. Fanta
lor nu poate să aleagă şi să preţuiască valorile de caracterizare a unor deta
memoria lor păstrează la întâmplare cele ce i-au trecut pe dinainte. La acei
oameni, sau la alţii, simţul limbii materne e obtuz: ei nu-şi dau seamă de nuanţ
vocabularului, nu simt cum savoarea cuvintelor e delicat legată de trecutul suflet
al grupului social sau naţional în care trăiesc. Apoi oamenii au adeseori urec
nesimţitoare; aceştia, în chip natural, construiesc, scriind ori vorbind, nun
monstruozităţi ritmice; în sfârşit, pe foarte mulţi, banalitatea unui raport de gând

sau de imagini nu-i irită cât de puțin, și această nesimțire e poate cea mai comună infirmitate a neliterarilor. Şi nu totdeauna mintea şi fantazia neliterarului sunt radical şi în fond condamnate la platitudine, ci numai din insensibilitate estetică el cade la fiecare pas rob platitudinilor care pentru dânsul au prestigiul elegantelor literare consacrate. Fără îndoială, banalitatea este efectul culminant al lipsei de talent în orice artă. însă banalitatea literară e deosebit privilegiată; fiindcă vorbirea comună este o autoritate mult mai extinsă şi mai tiranică decât materialul de expresie al muzicii sau picturii. Graiul este în stăpânirea unei majorități mult mai mari decât tonurile muzicale, decât materialul plastic şi coloristic al sculptorului şi al pictorului. Deosebit de aceasta, însemnătatea curat practică și socială a vorbirii trece şi asupra funcțiunii sale literare. în fiecare timp şi în orice loc, anume banalități de gândire şi vorbire se organizează în sisteme de frumuseți pe care societatea le impune vanității individului, care îşi conformează „stilul" acestor platitudini autoritare, numai ca să fie în rând cu lumea.

Literatul filozof Sully-Prudhomme prezintă fantazia literară ca un teren neutru, comun întregii experiențe estetice. Expresia literară poate refera, din cuprinsul oricării alte arte, tot ce nu-i element specific artei aceleia şi nimic decât atât. Şi Sully-Prudhomme adaogă îndată această rezervă înțeleaptă: „Cu cât e un om mai puțin în stare să simtă gustul propriu al unei arte, cu atât mai mult o subordona el idealului literar, cu atât mai uşor primeşte interpretările pe care literații o dau acelei arte." Această capacitate a expresiei literare de a părea că poate ține, într-un fel, locul celorlalte mjloace de expresie artistică, face ca literatura să fie arta cea mai populară. Şi de aci se naşte ideea, cât de îndărătnică atât de confuză, că talentul literar e mai puțin specific decât muzicalitatea ori talentul pictorului. în gândirea obicinuită ideea de talent literar se pierde în ideile nu mai puțin vagi despre inteligență, sensibilitate, temperament, sau alte rudimentare concepte ale psihologiei vulgare. Claritatea despre lucrurile acestea nu se poate obține decât plecând de la convingerea că talentele sunt organisme incomparabil mai deosebite unele de altele decât îşi închipuie masa cea slab diferențiată a oamenilor. A trecut lungă vreme de când Pascal a zis că deosebeşti cu atât mai nuanțat pe un om de altul, cu cât singur eşti mai deosebit de ceilalți toți. Dar acest adevăr, care pare c-ar fi trebuit să devie imediat elementar e încă departe de a fi primit în gândirea comună.

Stă la îndemâna oricui să afle din biografii şi critici literare că Flaubert a scris o dramă şi o feerie de o neînchipuită inferioritate, că Theophile Gautier e de o miraculosă incapacitate în povestire şi altfel om de puțină inteligență, că France şi Lemaître sunt perfect obtuzi pentru poezia lirică, că pretențiile lui Hugo ori Zola la viziune filozofică sunt penibil copilăroase... Dar, din punct de vedere al publicului, asemenea distincții sunt desigur excesive. Publicul ştie, sumar, că toate numele aceste sunt nume de scriitori — MARI. Şi atât.

Sunt oameni deştepți cari, din lipsă de experiență literară, nu se pot dezbrăca de credința că scrisul se bazează pe bun-simț, pe judecată dreaptă, pe ceea ce vulgar

se numeşte sensibilitate. Aproape fiecăruia i se întâmplă să vază ori să pățeas lucruri care-l fac să exclame: aşa ceva ar trebui scris. Astfel, câteodată, diletant cetitor se preface în diletant scriitor. Omul crede că unele întâmplări reale su „literare", altele nu. El le evaluează astfel după cât sunt de senzaționale. Şi mai cre că realitatea e monotonă şi numai excepțional îți oferă situații care „te inspiră".

în adevăr însă, omul literar construieşte drame şi povestiri zilnic şi de m multe ori pe zi, chiar dacă nu le va scrie în veci, ci le va risipi numai, fară pic solemnitate, la masa unui singur prieten.

între artiştii literari de meserie nu sunt mulți acei care îşi pun toate puter pentru a îndeplini sever condițiile impuse de estetica scrisului. Desigur nimeni se îndoieşte că omul care a descris bătălia de la Waterloo în *La Chartreuse de Parr* avea geniu eminent literar. Totuşi Stendhal a rămas altminteri mai totdeauna dinafară de arta propriu-zis literară. Fiindcă disprețuia scrisul, şi acest dispreț nu e poză. Era sentiment autentic al unui om care punea viața şi succesul social m presus de orice delectare literară. Originala formulă că stilul codului civil e cel m potrivit pentru romanul psihologic arată cât de nou şi subtil vedea Beyle lucrur literare. în practică însă el se lăsa uşor pradă celei mai naive frazeologii romanti din pură neglijență, câteodată poate din lipsă conştientă de scrupule artistice. dânsul îl interesau probleme pe care i le aducea viața — cu deosebire viața lui intim Aptitudinea lui de a desfira complexe sufleteşti îi poate scuza neglijența artisti Tot astfel „studiile" sociale ale lui Balzac îşi pot permite, ca *studii* ce sunt, să prezinte rău artisticeşte. Totuşi Balzac şi Stendhal sunt exemple special pernicioa pentru diletanții ambițioşi; şi nu cred să fie o întâmplare că admiratorii cei m fanatici ai celor doi mari „neglijenți" i-am întâlnit totdeauna printre oamenii mai neliterari.

***Adevărul literar şi artistic*, nr. 267, 17 ianuarie 1926, p**

„POEZIA PURĂ"

între părintele Bremond, membru al Academiei Franceze, şi ziaristul Paul Souday s-a iscat ceartă, toamna trecută, de la definiţia poeziei. Pentru obicinuita lectură publică înaintea celor cinci secţii ale Institutului, preotul literat a ales să vorbească despre *poezia pură,* şi în cuvântarea lui avusese mai ales grijă să dea a înţelege că poezia nu se poate defini. Tocmai acest lucru pare să fi supărat mai mult pe Paul Souday. Probabil, ca francez de veche observanţă şi ca ziarist, el nu rabdă obscuritatea, oricât ar fi de prestigioasă, şi s-a necăjit rău când Bremond a spus că poezia n-are a face cu raţiunea. Souday s-a grăbit să înţeleagă - şi aici pare c-a fost nedrept - că Bremond consideră poezia ca un fel de divagaţie absolut certată cu mintea sănătoasă. Se poate zice şi aceasta despre poezie, dar în cazul special nu se zisese.

Cearta s-a îndărătnicit asupra unui vers celebru din Racine: *la Sile de Minos et de Pasiphae.* Souday e sigur că frumuseţea versului stă în înţeles: Minos, judecător în infern. Pasiphae, amanta unui taur divin. Fedra, biruită de o grozavă ereditate: numai pentru cine ştie toate astea, versul poate fi frumos. Iar Bremond spune hotărât că valoarea versului aceluia - exemplu rar de „poezie pură" - nu depinde nicidecum de înţelesul său verbal. în general, ideile, sentimentele şi imaginile nu sunt poezie, deşi poezia se serveşte de dânsele. După un lung şir de lămuriri polemice, academicianul ajunge să identifice poezia cu rugăciunea: starea pur poetică e una şi aceeaşi cu starea mistică. Concluzie foarte frumoasă şi potrivită pentru un preot care ţine mult la poezia modernă. De aceea, unii colegi serioşi l-au întrebat dacă e dadaist.

în adevăr, înţelesul cuvântului *poezie* e greu de aflat astăzi, şi-i foarte explicabil că oamenii se ceartă asupra lui. Desigur, nu-i fară interes să căutăm a ne înţelege cât mai bine când vorbim, măcar dacă nu e în discuţie decât un subiect aşa de puţin vital ca teoria poeziei. Poezia este un cuvânt foarte vechi, şi lesne se întâmplă ca înţelesul cuvintelor care durează prea mult, care trec adică peste marginile în timp ale societăţii în care s-au născut, să se încurce astfel, încât lămurirea lor să ajungă obiect de ceartă între învăţaţi. Gândiţi-vă la înţelesul cuvintelor *filologie, filozofie, literatură...*

în cazul de faţă, mă impresionează mai întâi că literaţii francezi s-au op iarăşi asupra acelui vers din Racine. Foarte de demult e admis, între francezi, că „ fille de Minos et de Pasiphae" este o frumuseţe poetică fară pereche. Pierre Mi povestea deunăzi că a cetit versul întâia oară când încă nu împlinise doisprezece a şi că a simţit o mare zguduire („un transport singulier et je le crains, presque charı — un tremblement voluptueux de tout mon âtre — un enthousiasme oii confondait le plus troublant melange de langueur et d'energie"). Nu cred că mu copii francezi să fie tot atât de sensibili la farmecul acestui alexandrin extraordir dar, desigur, toţi francezii se conving, până s-ajungă la maturitate, de frumuseţea unică. Iar străinii, pe cât se poate, nu rămân nesimţitori la muzicalitatea aces douăsprezece silabe. Este uşor de văzut că în versul acesta vocalele vin aşezate a încât să formeze o melodie foarte marcată. în primul emistih, după cei doi i, cel c *fille* (acest din *Glie* e şi foarte lung) şi cel din *Minos,* urmează o din acelaşi cuvâ / este vocala cea mai de sus, o este o vocală de bas, care aici e şi accentuată şi p urmare lungă şi ţinută, iar sonoritatea ei scoasă deosebit în evidenţă prin cezu *I-I-O* formează o melodie descendentă, comparabilă unei coborâri de la notele sus ale viorii spre cele de jos, poate chiar până către registrul violoncelului. Muz emistihului al doilea stă toată în cuvântul *Pasiphae,* unde *a-i-a-e dau* hotărât ef de fanfară — parc-ar fi claxonul automobilelor curţii regale... Această melodie versului, elementară şi evidentă, o simte numaidecât oricare ureche normală. aceea versul s-a fixat atât de bine în memoria oamenilor. E sigur, pe de altă pa că oamenii pot asculta cu plăcere versuri fară să înţeleagă nimic din ce se spune ele, chiar când cuprinsul şi construcţia acelor versuri sunt complet logice.

Este probabil că mulţi oameni, când citesc sau ascultă versuri, iau seama nu la înţelesul acelora care enunţă foarte energic şi foarte simplu „idei frumoase". celelalte le ascultă pur muzical, adică bătând tactul versului în gând, câteodată ch clătinând ritmic capul, şi nu se gândesc la nimic, ci numai ici-colo îi trezeşte d câte un cuvânt cu înţeles „poetic". în adevăr, nu trebuie uitat că, pentru mulţin oamenilor, cuvintele se împart şi azi, în poetice şi nepoetice. O anchetă ar dov uşor că *floare, stea, zefir, adie, Dumnezeu* sunt unanim admise ca vorbe poeti Desigur, vocabularul poetic se schimbă cu vremea. Succesul inovaţiilor depinde pregătirea sentimentală a publicului. Cuvântul *glie* a avut un succes monstru, cauza aureolei ţărăniste şi patriotice în care a fost numaidecât încadrat de sufle public, şi din cauza sonorităţii sale dulci şi lipicioase. Când Minulescu a s într-un vers cuvintele „maladii molipsitoare", era sigur de ilaritatea dezaprobato a oamenilor de bun-simţ şi cu normală dragoste de poezie, adică de cuvinte poet Publicul nu admite poezie fară cuvinte *poetice,* puse cu delicată chibzuinţă din în loc în corpul poemului, ca cireşele zaharisite pe faţa unei torte.

Cred că dacă părintele Bremond, înainte să-şi dea pe faţă ideea lui mist despre poezie, ar fi avut ca mine răbdare să cerceteze ce este poezia pen

majoritatea oamenilor, Souday şi ceilalţi ziarişti, cari s-au pornit contra lui, l-ar fi înţeles mai bine, deşi tot furioşi ar fi rămas pe dânsul.

Alexandrinul celebru, *la fille de Minos et de Pasiphae,* îl ascultă poate mulţi francezi tară a se gândi la nimic. Totuşi, cred că cei mai mulţi nu pot împiedica să li se trezească asociaţii în felul acesta: Infern — Minos, tiran mitic care procrea numai monştri - fatalitate veche şi întunecată, blestem misterios şi divin - erotică monstruoasă şi neînţeleasă între un taur şi o regină din poveşti. în tragedia franceză toată, acest vers este poate singurul misterios şi catastrofal... Dar vorba era să ştim dacă şi de ce e poetic, de ce e „poezie pură".

Dicţionarele sunt descurajate şi descurajatoare în privinţa cuvântului *poezie. Larousse* mărturiseşte că e unul din cuvintele cele mai greu de definit. *Littre* se mulţumeşte mai întâi, simplu de tot, cu ideea şcolară: *Part de faire des ouvrages en vers.* Dar explicarea sensurilor ajunge la această formulă: *se dit de tout ce quil y a d'eleve, de touchant, dans une oeuvre d'art, dans le caractere ou la beaute d'une personne et mame dans une production naturelle.* Vedem bine la ce stare de confuzie interesantă a ajuns cuvântul „poezie" în vorbirea uzuală: e lăsat, cât se poate, pradă discreţiei vorbitorului. Michelet, cel totdeauna pornit la vorbă şi la gând, ne dă un exemplu cu deosebire luminos prin însăşi violenţa lui: *Tout est poesie dans la femme, mais surtout cette vie rythmique, harmonisee en periodes regulieres et comme scandee par la nature.* Aşadar: menstruaţia fenomen pur „poetic" prin ritmul periodicităţii sale. Desigur, în strictă teorie nu-i nimic de obiectat la această splendidă extindere a cuprinsului poeziei, o dată ideea ajunsă la acest grad de elasticitate. Totuşi, vorbirea, în chip firesc, tinde la precizie, şi o reacţiune trebuia să se producă în sensul acestei tendinţe. încercarea lui Bremond de a determina din nou, şi pentru noi modernii, înţelesul poeziei, este justificată deplin.

Faţă cu mulţimea cetitoare, situaţia omului care încearcă să determine o idee e totdeauna ingrată. Cu cât mai nelămurită şi anarhică este întrebuinţarea unei idei, prin urmare a unui cuvânt, cu atât mai îndărătnic şi mai neinteligent, fireşte, rezistă publicul la critica acelei stări de confuzie, pe care el n-o simte ca atare. Când Bremond vorbeşte de poezie pură, el vrea mai întâi să definească nu un gen ori stil literar, ci o stare interioară specifică. El caută să explice ce fel de stare a sufletului este aceea din care ia naştere expresia pe care teoria literară sau vorba de toate zilele o numeşte poetică. Asemenea cercetări trec mult peste capacitatea de abstracţie şi distrugere a gândirii publice, şi sunt antipatice acestei gândiri. Publicul este empirist: el se întreabă, de ex., numai dacă textul care material îi stă înainte trebuie să se cheme poetic sau prozaic, şi nu vrea să ştie că realizările empirice nu sunt şi nu pot fi, faţă de precizia exclusivă a ideilor (şi singure ideile pot fi astfel precize), decât nişte aproximaţii infinit variate. Dar la această greutate esenţială de a comunica abstracţii precize celor nedeprinşi cu gândirea propriu-zisă, Bremond a adăugat, din vina lui mi se pare, alte cauze aducătoare de confuzie. Fiindcă, în căutarea poeziei, el se opreşte la starea mistică şi spune că „experienţa poetică" este „o întâlnire cu Dumnezeu — o atingere, inconştientă ori nu, dar reală şi fecundă Dumnezeu". Preotul literat lasă astfel ideea poeziei pure confundată în ide experienţei religioase. Aşa încât tot nu aflăm ce e specific propriu atitudinii poeti independent de orice realizare expresivă. Teologul mistic a pierdut din vedere că n mult poate decât cuvântul *poezie,* cuvântul *Dumnezeu* trebuie să despereze autorii de dicţionare care, pe lângă intenţiile practic empirice sau istorice oricărui lexicograf, mai au şi scrupule inteligente. Să introduci pe Dumnezeu definiţia poeziei înseamnă să prelungeşti o confuzie şi aşa destul de regretabilă. atitudinea mistică, astfel cum o arată Bremond, încape muzica mult mai potri decât poezia. Preotul spune: acea întâlnire cu Dumnezeu cele mai de multe obscură. Obscură, se înţelege, desigur, din punctul de vedere al intelectului şi logicii; şi fară îndoială că această obscuritate este perfectă tocmai în muzică. glumeţ a spus că Bergson a greşit spunându-şi filozofia în vorbe: trebuia s-o sc de-a dreptul în muzică. Şi asta e mai mult decât o glumă. Filozofia aceasta e do în fond, o căutare a atitudinii mistice.

în cursul certei literare de la care am pornit, un literat, Paul Tuffran, a scris Bremond mărturisirea următoare: poezia nu mă impresionează decât atunci câ seriile pe care ea le desfăşură - serii de idei, de sentimente, de imagini - răm *deschise.* Aceasta înseamnă că poezia are puterea specială de a ne lăsa sufletul impresia că ar putea *continua* nemărginit ceea ce i se oferă în forme inevita mărginite. Psihologii au atras de mult atenţia asupra acestor momente stranii care sufletul simte ca o poruncă *să-şi aducă aminte,* dară far' să izbutească a anume ce. Asemenea stări, care la unii oameni se intensifică până la penib anxietate, ne pun în prezenţa unor asociaţii care s-ar putea numi, după vorba b aleasă a lui Tuffran, asociaţii deschise. Observaţia arată uneori că aceleaşi locu anotimpuri sau ceasuri din zi, aceeaşi stare atmosferică dezlănţuie în acelaşi impulsul misterios de a se gândi nu se ştie la ce. Dar vreo calitate particulară care explice de ce din acele situaţii, şi nu din altele, pornesc asemenea asociaţii desch nu se poate descoperi. Tot astfel nu se poate spune de ce un şir de vorbe e provoca de asociaţii deschise, altul nu. Cel mult ar fi de amintit aici că ritmul material versului slăbeşte constrângerea logică şi înlesneşte divagaţia. Despre aseme înclinare tainică a conştiinţei, deasupra întunericului care o împrejmuie, pare vorbeşte Tuffran în mărturisirea lui asupra impresiei poetice.

Fagus poetul, bun prieten de idei cu Bremond, defineşte poezia: arta şi ştii de a exprima raporturile fiinţelor şi lucrurilor. Dacă mărginim domeniul poezie acele raporturi care se rezolvă, cu specială energie, în asociaţii *deschise,* definiţia Fagus e cu deosebire utilă. în forma prea generală pe care i-a dat-o el, definiţia poate aplica ştiinţei tot atât cât poeziei. Drept e că Fagus numeşte poezia „metamatematică"; atunci ideea de raport capătă o justificare ceva mai bună definiţia poeziei, fară însă ca înţelesul „raporturilor" poetice să devie precis faţă raporturile matematice. Cred că vorba lui Paul Valery: în vers tot ce trebuie s

este aproape cu neputinţă de spus — nu se referă decât la aceeaşi capacitate a poeziei de a determina asociaţii deschise şi la incapacitatea oricărei teorii de a hotărî cum poezia obţine acest efect. Poezia, prin urmare, ne impune sentimentul că e necesar şi că putem să prelungim infinit actualitatea sufletească în care ne găsim, mulţumită tocmai formei poetice concrete, dar fară să ni se arate spre ce *anume* gânduri, sentimente, imagini are să se îndrepte acea prelungire. De aceea, Bremond şi acei cari ţin cu dânsul declară că idei, sentimente, imagini sunt anexe prozaice de care poezia se serveşte: poezia pură însă „e tăcere, ca şi mistica, ea n-are nimic de spus, nu spune niciodată nimic".

Bergson a criticat teoria tradiţională despre asociaţia stărilor de conştiinţă. După credinţa lui, nu asemănarea, nici întâmplătoarea întâlnire în experienţă a unor date psihice reglează legătura lor, ci între tot ce se găseşte şi s-a găsit vreodată într-o conştiinţă există variate şi infinite legături, aşa încât orice poate aduce aminte de orice. Şi atunci, dacă are dreptate filozofia nouă, dacă orice element din conştiinţă e asociat cu oricare altul, urmează că absolut toate asociaţiile sunt asociaţii „deschise" cel puţin într-o direcţie, iar „închiderea" lor în altă direcţie atârnă numai de situaţia practică a subiectului, şi în înţeles bergsonian orice expresie artistică este un sacrificiu adus *practicii.* Expresia poetică este impură prin definiţie, ca orice expresie. Atunci, în adevăr, poezia pură e „tăcere". Orientarea mistică în psihologie şi în teoria cunoştinţei nu poate duce decât la tăcere. Din acest punct de vedere, cercetarea lui Bremond şi-a atins perfect ţinta. Acolo unde a ajuns el nimic nu se mai deosebeşte de nimic, ci toate se confundă în Dumnezeu. Extazul, stare fară idei, imagini sau sentimente, e leşin pur. Din experienţa leşinului nu se află, cred, să se fi adus, până în prezent, ceva utilizabil omeneşte.

Este elementar că nu putem distinge în cuprinsul sufletesc decât ceea ce, din masa nepătrunsă şi nesupusă a „tăcerii", s-a limitat într-o expresie: cuvânt, ton muzical, linie, culoare sau imagine din fantazie. De aceea, chiar părintele Bremond nu poate rămâne la poezia-extaz, ci se simte îndemnat să recurgă la formula „ritmului interior", pentru a ne spune cât mai bine ce e poezia pură. Negreşit, „ritm interior", fară altă explicaţie, e ceva iarăşi misterios. Atât numai pare c-am putea spune, că „ritm" nu mai poate fi „tăcere". Cu ideea de ritm părăsim numaidecât sfera tăcerii sublime, astfel că ritmul constituie o inconsecvenţă gravă. In adevăr, nu numai poezia pură, ci şi teoria poeziei pure ar trebui, după metoda mistică, să fie tot — *tăcere.*

De la Mallarme încoace, poezia franceză s-a pasionat furios şi categoric de muzicalitate. Eu cred că ne aflăm aici în faţa unei reacţiuni literare specific franceze. Monotonia fară seamăn a versificaţiei lor, „prozaismul" groaznic al alexandrinului, incurabil în ciuda ostenelii gramaticilor patrioţi şi a poeţilor de a inventa graţii variate acestui vers prin excelenţă mnemotehnic — explică acea desperată năpustire a literaţilor francezi în muzicalitate. Revolta, concentrată în Mallarme şi urmaşii lui, a mers până la sacrificarea totală a înţelesului cuvintelor. Muzică şi alt nimic. Inovaţia era enormă, şi totuşi nu era de ajuns: s-a oprit la cuvânt şi ar fi trebuit să meargă până la silabă. Versul pur muzical trebuie făcut din silabe lipsite de oric înţeles. E destul de ciudat că inovatorii au pierdut din vedere asociaţia indisolubil a cuvântului cu înţelesul. Maistrul a zis: cuvintele vor face ce vor putea. Cuvinte însă ar putea face orice, numai să se despartă de înţelesuri nu vor putea, nici chia în capul celui mai liber şi mai muzical poet. Cuvintele vor rămânea totdeaun impure; versul făcut din cuvinte nu poate fi niciodată pur de orice înţeles.

„Sugerările" lui Bremond despre poezia pură sunt, evident, făcute din şi pentr poezia franceză modernă, sub auspicii bergsoniene. încercarea merită să fie făcut pentru că desigur, lucruri noi s-au întâmplat în poezia şi gândirea franceză. Delc nu vreau să dau a înţelege că discuţia rămâne un simplu paragraf de istori literaturii franţuzeşti. Dar iarăşi e sigur că Bergson a avut, în alte ţări, predeceso decizivi, cari vor fi descrişi la timp, aşa cum un francez descrie acum pe moralişt literaturii sale ca izvoare decizive ale lui Nietzsche. Iar despre poezie trebuie amint că alte popoare n-au suferit de monotonia muzicală în care poezia franceză a fo închingată, vreme de trei secole, de către maiştrii săi burghezi. Pentru unele lucrui au venit şi francezii în urma altora, şi nici că se poate altfel. Fagus strigă foar aprins că nu există altă „poezie" decât cea franceză. Vorba aceasta n-are dec valoare excluziv patriotică.

Dar profitul teoretic pentru noi ceilalţi?... Poezia pură se manifestă *impu* (fiindcă altfel nu se poate) în serii de cuvinte (fiindcă altfel nu se poate), car reprezintă asociaţii „deschise" (şi toate asociaţiile sunt deschise), şi prin aces asociaţii ni se porunceşte să visăm mult, mult, nu se ştie la ce.

Adevărul literar şi artistic, nr. 270, 7 februarie 1926, p.

RĂSPUNSUL D-LUI PAUL ZARIFOPOL LA ÎNTREBĂRILE „ADEVĂRULUI LITERAR"

ADEVĂRUL LITERAR dorește să știe: ce părere am despre scriitorii actuali români și străini — care îmi sunt autorii preferați și „cartea de căpătâi" — ce cred despre seceta literară, despre rostul statului în încurajarea literaturii, despre scnitorul-cetățean și ocupațiile profesionale ale artistului, despre publicul cetitor și caracterul specific național al literturii.

SCRIITORII ROMÂNI ACTUALI

Răspund mai întâi la întrebarea despre scriitorii actuali români, ca să scap mai repede de ea. Mi-e cam frică; fiindcă m-am pus în primejdie odată să judec înaintea publicului o carte a unui scriitor român actual, şi judecata mea a supărat pe mulţi oameni. Şi n-ar fi fost mare lucru că erau mulți, dar între ei se găseau, pe cât ştiu, cunoscători și judecători consacrați ai literaturii române actuale.

Supărarea aceea mi s-a părut, mie unuia, disproporționată: asta înseamnă, probabil, că eu nu sunt bine orientat asupra literaturii de care vorbim, că nu-i cunosc în amănunt cursul valorilor şi echilibrul susceptibilităţilor hotărâtoare. E adevărat că de atunci încoace, vreo cinci sute de cititori şi-au dat votul pentru romanul lui Minulescu şi, ceea ce e poate mai considerabil, publicul teatrului a aplaudat ultima lui lucrare dramatică. Totuşi, acestea nu sunt decât modeste răzvrătiri față cu autoritățile literaturii române... Minulescu e şi director în Ministerul Artelor. Nu ştiu dacă prezența lui acolo înseamnă că unii dintre bărbații de stat români aprobă estetica acestui poet, sau mărturiseşte numai indiferența superbă a cercurilor cârmuitoare față cu individualitățile artistice. Dacă e adevărată prima alternativă, nu-mi rămâne decât să mă bucur din toată inima, pentru poet şi pentru bărbații de stat care-1 prețuiesc. în tot cazul, statului în şade bine să ajute pe artiști cât poate, şi să le lase în pace sufletul și estetica. Asta e purtarea cea mai inteligentă şi generoasă pe care o poate avea statul față de dânşii. Artiştii sunt copii,

cari uneori sunt destul de abili ca să pătrundă până la lada cu cofeturi a statul cele mai de multe ori însă ei sunt nedibaci, naivi, sperioşi, şi statul trebuie să-i cau şi să le dea cât poate. Va fi totdeauna foarte puțin, față cu ce înghit de la el atât meserii care, mai ales pentru asta, probabil, se şi numesc — productive. *Producti* are deosebit accent în țările unde statul stăpâneşte tot, se amestecă în toate. N trebuie uitat că statul e, în fond, şi el o meserie, simplă şi la îndemâna celor care prea au alte talente decât îndrăzneala şi adulmecarea cămărilor cu lucruri bune.

La fel cu scrisul celor mai buni autori din orice țară sau vreme, îmi place scris lui Arghezi, al lui Minulescu, al părintelui Galaction. Şi, negreşit, unii măcar din acei mai tineri decât dânşii sunt demni de aceşti maeştri. în care din țările europe oamenii de gust n-ar prețui fanteziile lui Adrian Maniu, cu verva lor curioasă copil inteligent, sensibil şi ironic, cu persiflajul lor neastâmpărat, atât de ingen topit în pitorească poezie?

Şi nici n-ar putea fi altfel.

Românii de astăzi au doar, ca să învețe scrisul românesc, pe Eminescu (pro nu mai puțin decât versurile), pe Caragiale, pe Ion Ghica, pe Maiorescu. Fă îndoială, înaintaşii nu sunt modele de copiat, ci puncte de plecare pentru crea nouă.

ORIGINALITATE ŞI TRADIȚIE

Cred că în literatura lumii sunt rare aparițiile care să dea impresia unei uria inovații, în aşa grad ca Eminescu. Şi cariera lui s-a oprit înainte de maturitate. Pr factura și prin substanța ei, arta lui a făcut să învechească dintr-o dată tot ce pân dânsul era poezie în literatura română. Proza lui Eminescu, atât de original abru sau periodizată, e surprinzător independentă de cea mai bună proză (adeseori p franceză) a contemporanilor, şi prin aceasta chiar mai instructivă poate de oricare alta.

Spunea Minulescu dăunăzi că arta este pură şi absolută creație. E drep poeților să fie aforistici, când fac teorie. Dar lucrul are nevoie de nuanțe. închipuie Minulescu inventivitatea artistului astfel încât să fi fost cu to indiferent pentru un poet român de prin anii '70, de pildă, să nu cunoască a poezie decât pe a lui Alecsandri și a lui Bolintineanu, a lui Lamartine şi a lui Hu sau să cunoască din literatura lumii atât cât ştia Eminescu? Negreşit, creierul aces om era un multiplicator excepțional; dar însăşi setea lui de cultură era parte vie talentul de aşa rară vigoare.

Există tradiție în artă, ca în orice parte a vieții istorice. Să zici de cutare artist că nu datorește nimănui nimic e o vorbă scurtă, copilăroasă și cu desăvârșire greșită. In matematică, mulți elevi buni și mulți profesori buni rezolvă probleme. Originalitatea lor e infimă față cu inovațiile de principiu, de care sunt în stare numai geniile matematice. Totuși, această originalitate există și întru nimic nu e mai pe jos de originalitatea mulțimii de artiști care-și fac, fiecare, poemul *lui,* drama *lui,* sonetul sau romanul *lui.* Strict comparate cu aceea ce, până la vremea lor, se află acumulat ca valori de artă, partea proprie și personală, în produsele masei normale a poeților, nu e mai mică dar nici mai mare decât aceea din metoda și soluțiile problemelor matematice, așa cum este în stare să le realizeze masa normală a lucrătorilor din această meserie.

Capacitatea de a se cultiva a lui Eminescu, și cultivarea lui de fapt, a făcut ca producția lui să fie atât de inovatoare, să ridice neașteptat nivelul gândirii și al scrisului românesc. De altă parte, Vlahuță arată tot atât de exemplar cum o solidă vocație pentru foileton, în versuri și în proză, s-a oprit în mediocritatea limpidității gramaticale neutre și deșarte, prin lipsa aproape totală a trebuinței de a se cultiva. „Foileton" nu e numaidecât vorbă depreciativă, Un foileton poate fi înalt artistic, ca și un imn. *Scrisoarea* lui Voltaire despre Ninon de Lenclos este un exemplu splendid. Deosebirea care interesează aici stă în faptul că Voltaire era muncit de scrupule artistice, iar pe Vlahuță trebuie să mi-l închipui comod la culme, nu numai când făcea literatură. Trebuința de a se cultiva este însăși un scrupul artistic hotărâtor; numai astfel artistul se controlează pe sine, se definește în opoziție cu alții, își determină originalitatea. Să nu se creadă că exemplele date aici au neajunsul de a fi prea bune, fiindcă e vorba în ele de literatură cu idei, cum se zice. Bogăția culturii nu e numai asimilare fecundă de idei, de valori intelectuale adică, ci e sporirea și adâncirea rezonanței sufletului întreg. Și cred că, în poezia modernă franceză, inovația specific artistică a fost mult mai mult a *intelectualului* Rimbaud decât a lui Verlaine, „poet original" *selon la lettre.* Iar Verlaine însuși, cât de insociabil și independent a fost, a făcut totuși școală sub parnasieni, a cunoscut, se poate zice, tot ce în poezia franceză se acumulase ca valoare vie până la dânsul.

Copilul Pascal, ignorant absolut în matematici, a descoperit singur primele propoziții ale lui Euclid. E, desigur, un caz extrem de originalitate. Ce ar putea inventa singur, în arta literară, un om de puterea lui Pascal? Ritm după cantitate, după accent, rimă, o primă metaforă care s-ar dovedi pe loc că e de mii de ani uzată... Desigur, poetul e tot așa de puțin liber și independent cât privighetoarea, cu care o rudimentară și stângace gândire l-a comparat pentru a-i ilustra spontaneitatea absolută. Numai că artistul uman e, fără îndoială, mai inventiv decât pasărea.

Minulescu spune: pentru a crea trebuie să distrugi. Să distrugi ce? Cunoașterea savantă a ceea ce ai să distrugi: aceasta-i legătura neînlăturabilă cu trecutul, e

tradiția, e substanța pe care ai să-ți aplici inventivitatea. Ideea de distrugere absolu ca și cea de creație absolută, în artă și oriunde, sunt prejudecăți populare.

De la Renaștere încoace, europenii cultivați cer tot mai mult — oric manifestări intelectuale — originalitate, și caută să o realizeze. Pentru omul mode originalitatea e justificarea supremă, a operei ca și a persoanei. Mai bine ciudăţe și boală decât terna normalitate. Spiritele normal-burgheze, cum era Maupass (paralizia generală a fost un accident, care nu trebuie să ne înșele asupra naturii fundamentale) și nenumărații care-l copiază, au rezolvat problema tratând subie vulgar-senzaționale. Senzaționalul este treapta populară a originalității literar De vreo sută de ani, istoria literară erudită a amendat multe originalități consacr de public și de criticii cu temperament mult și puțină știință. Revizuite au f aproape toate reputațiile vechi și nouă. Premergători și inspiratori uitați au f scoși la iveală, fară cruțare pentru gloriile confuz adorate de profani. Astfel s-a a un corectiv serios concepției prea naive a originalității, pe care romanticii împrăștiase până în straturile cele mai groase și mai joase ale publicului. Mu artiști s-au supărat pe critica erudită; puțini au tras folos din rezultatele ei.

ARTISTUL ȘI CULTURA LUI

Artistul are de ales: să se cultive astfel ca originalitatea lui să se determine cât mai eclatant relief, sau încrezându-se dulce în sublima și misterioa spontaneitate, să se oprească, candid sau șiret, într-o banalitate comodă, uneori profitabilă. Ca orice fel de muncă, scrisul se mecanizează; și aici se ridică dușman primejdios al originalității. Omul ajunge să scrie cronic și regulat nu nu de nevoie practică sau din vanitate, ci fiindcă și-a făcut mâna. „Inspirația" atunci cu program fix. la ceas. Se produce stil în libertate, fară substrat inter Literatura curge din inerție; nu mai e creație, ci curată neputință. în fapt dovedește, cum mi se pare, că lenea de a se cultiva prin cultură și logoreea liter sunt mult mai tari decât postulatul originalității. Se adaugă, la aceste vrăjm fatalități, tirania formelor literare. Roman, nuvelă, poem cu formă fixă, capitol, scenă, strofa, volum de atâtea pagini — aceste toate funcționează ca obligații prelungesc artificial expresia materială peste limitele cuprinsului autentic sufletului. Artistul trebuie să spuie înainte cu orice preț, robindu-se unor sime exterioare. Astfel, o bună parte din literatură se naște moartă. Firește, acea materie moartă e cu atât mai voluminoasă cu cât mai slab e talentul; dar nu ced existe operă liberă de asemenea necurățenii. Cu cât sporește și se diferenți experiența literară, cu atât mai iute și mai tare simți supărătoarea lor fadoare.

aceea trebuie să schimb adesea cărțile, de aceea nu am „carte de căpătâi". Noroc că în cele câteva literaturi pe care le cunosc, sunt destule cărți cu destule părți bune. De multe ori amân să reiau cărți pe care am apucat să le socotesc bune, de teamă să nu le descopăr părți moarte, care mai înainte mi-au scăpat din vedere.

Teoreticienii literaturii citează bucuros următorul aforism al lui Goethe: „literatura este fragmentul fragmentelor. Din ceea ce s-a întâmplat şi s-a vorbit, numai cea mai mică parte s-a scris; iar din ce s-a scris, cea mai mică parte numai s-a păstrat." Aşa este în adevăr cu literatura, dar şi cu orice altă formă de expresie, deoarece orice formulare e fragmentară, deci săracă față de cuprinsul imediat al oricărei experiențe.

Dar e aici un supliment de nenorocire, de care Goethe nu vorbeşte: fragmentară cum este, expresia mai e adesea şi goală — e repetare, zădărnicie, pierdere de vreme şi putere, din vina inerției blestemate şi prin tirania formelor înțepenite. Alături de simpla lipsă, stă risipa stearpă şi stupidă. Peste tot ne lovim de absurditatea ridiculă şi tristă a unor păcate strămoşeşti.

SCRIITORI EUROPENI, VECHI ŞI NOI

Aş putea zice, cu îndrăzneață reducere, că din literatura trecutului, Shakespeare mi-ar putea ține loc pentru toți ceilalți autori pe care-i prețuiesc. Mai rău mi-ar părea, dintre ceilalți, după câteva sute de versuri din Eshil, mi-ar părea rău după Dante, după Villon, după Montaigne şi La Rochefoucauld, din Goethe după rolul lui Mephistopheles şi moartea lui Faust, după polemicile lui Lessing şi pamfletele lui Heine, după satira savantă şi veselă a lui France, după multe, multe pagini din Eminescu, cel atât de european şi atât de român.

Oricât ne-ar fi drag un text din trecut, există o înțelegere deosebit de caldă şi intimă cu acei din zilele tale. *Potomakul* lui Cocteau, unele pagini din Delteil îmi dau o imediată impresie de ceva care specific îmi trebuie: delir şi inteligență deopotrivă subtilă şi copilărească, humor diavolesc şi sensibilitate stranie, dar care totuşi ne e profund naturală. Pentru lirica savantă, Rimbaud, pentru cea naivă, Verlaine, pentru pitorescul romantic şi cu surprinzătoare ecouri, Verhaeren şi Jammes. Baudelaire s-a născut prea vechi: retorica lui adesea scrobită şi indiscretă în pretențiile ei intelectualiste supără — o modernitate nereuşită, care sună fals. Proza modernă franceză cea mai originală rămâne pentru mine acea a lui Huysmans şi a lui Barbey d'Aurevilly.

Proust este un inovator pe care-l admir mult, dar care în total nu-mi place. Nu mă pot împrieteni cu literatura care nu *amuză.* Nu pot nemeri alt cuvânt mai potrivit, şi trebuie să-i siluiesc înțelesul. *Amuzanți* sunt Dostoievski şi Tolsto Strindberg *(Odăile gotice, Steaguri negre, Tatăl, Visul),* Knut Hamsun *(Foame Pan, Roza),* amuzanți sunt *Strigoii* lui Ibsen şi *Hedda Gabler.* Pe France sau pe Shav nu-i pomenesc aici, ca să nu se crează că numesc amuzant ceea ce te face să râzi. D altfel, Shaw e pentru mine numai în slabă măsură *amuzant.* Viață, dramă, culoa - impresia trăită cu simțurile, indiferent dacă e tragică, senină ori comică, aceas e amuzant în înțelesul de care vorbesc; de aceste elemente atârnă ca o operă de ar să fie mai tare sau mai slab *estetică.* Groază am de aşa-numiții „psihologi" î literatură. Sunt tipuri care-şi greşesc meseria, care nu pot să aleagă între expres ştiințifică şi cea artistică - în ei stăpâneşte nedumerirea unui joc hibrid al naturi Psihologismul literar îmi e fizic antipatic - adică tragedia franceză, Proust ultimele şase-şapte volume (negreşit, la dânsul se întâlnesc, chiar şi aici, oa mântuitoare); dar mai grozav decât orice e imposibilul Stendhal, încarnare supremă a urâtului literar... Ce mare nenorocire că Proust alunecă (cine ştie din sistematică ambiție!) la fiecare pas aproape, către tonul de docent psiholog s sociolog. După primele trei sau patru volume, se preface tot mai mult în informat tară milă, de un cenuşiu care dezolează ca deşertul uniform şi abstract. Dint germanii moderni, aleg pe Meyrink, Wedekind, Ştefan George, puține bucăți d Hofmannsthal. Nici un anglo-saxon modern, afară de Poe şi Wilde, nu n interesează aşa ca să-l menționez şi să-mi fie de lipsă.

PENTRU LIBERTATEA ARTEI

Unii oameni puțin simțitori la plăcerea estetică pe care o poate da literatura ț ca operele literare să semene cât de mult a studiu practic profitabil. Câteodată, ac gust se arată direct şi naiv; alteori, el se maschează, umblă pe căi piezişe şi afirm de pildă, că arta literară e inevitabil tendențioasă. Această afirmație e, după om împrejurări, ori sofism al unei anume politici literare, ori necunoştință de cauz Arta nu poate fi tendențioasă; operele pot fi, dacă le considerăm în afară de ex tența lor ca opere de artă. Şi aceesta se poate face, şi se face curent şi uşor, pentru majoritatea oamenilor nu ia în seamă la ceea ce e artistic şi estetic, şi pentru despre lucruri atât de complexe cum sunt cărțile literare poți să-ți faci idei definiții aproape la discreție. Prin aceeaşi procedare şi cu aceleaşi greşeli, se spune numai artiştii cu ideal social şi moral bine afişat pot face lucruri bune. în sprijin unei asemenea „estetice" pe căi de înconjur vine un vechi şi adânc fariseism; nu voie să spui pe față că plăcerea are de la sine valoare. Plăcerea, singură şi liberă, nu lucru serios, poate chiar e de ruşine. Oamenii care simt numai plăcerile foa

groase, când cu de bine, de rău, ştiinţă de carte, întreţin în chip firesc această dogmă. Ceilalţi, puţini de tot, ştiu că plăcerea e lucru greu şi rar — o înţeleg bine şi o iubesc tare.

Oricine şi orice alterează, în artă, cât de puţin intenţia şi efectul estetic îmi e violent antipatic. Intervenţii străine de artă sunt, în operele de artă, un păcat şi o grosolănie pentru care nu cunosc scuză. Propaganda pentru idei, altele decât acele care conduc activitatea pur artistică are, în societatea civizată, mijloace destule să se exercite. în definitiv, nici Eskimoşii, nici Papuaşii nu sunt aşa de exclusivi pedagogi şi moralişti în arta lor... Să nu uităm că, prea adeseori, asemenea păcate sau grosolănii pornesc din dorinţa literatului de a-şi face mutră favorabilă sau profitabilă în ochii cetăţeanului — mutră religioasă sau morală, mutră de eleganţă mondenă sau neaoş ţărănească, sau pompos europeană — în tot cazul, mutră neautentică şi indiscretă.

Asemenea întreprinderi lăturalnice merită denunţate tară consideraţie pentru prestigiul şi celebritatea individului. Din acest punct de vedere, când scriu pentru public, caut să-mi temperez cât pot asprimea vorbelor pe care constatarea unor astfel de urâcioase mofturi mi le aduce imediat în minte.

Goethe a spus nu mai ştiu cui: toată viaţa n-are rost decât dacă ne-o închipuim făcută dinadins pentru poezia dramatică, căci la ce altar ar fi bun moftul acesta (zu was solite den sonst das Zeug taugen!). Oamenii care poartă duminica şi peste săptămână steagul idealurilor, zâmbesc de această vorbă capricioasă, cred ei, a unui artist. Dar cei care pot înţelege îşi dau seama că omul viu nu-i un perpetuu şi rigid stegar, înţepenit pe veci într-o solemnitate comică şi stupid ipocrită, ci e o fiinţă cu trebuinţe şi, prin urmare, cu scopuri diverse şi multiple care, în faţa inteligenţei libere, nu se pot unifica şi ierarhiza aşa cum îşi închipuie simplicitatea sau practicismul rudimentar al cetăţenilor debitanţi de idealuri sistematizate naiv sau expeditiv. „Artiştii" care se supun uniformizării ierarhiei dictate de aşa numite idealuri autoobligatorii au aerul că fac necontenit cu ochiul publicului: eu spun una, dar d-ta trebuie să înţelegi alta. Forma aceasta saşie şi cu dublu sens este o şiretenie puerilă, rezultatul unei filozofii pe care nu ştiu cum să o numesc mai întâi, primitivă sau mitocănească. Pentru copii şi alţi nevârstnici se potriveşte o literatură direct şi simplu didactică şi moralizatoare; nici un om judicios nu-i va contesta legitimitatea. Poţi afişa spre popularizare desenele lui Goya cu grozăviile războiului pentru a face propagandă pacifistă; dar trebuie să înţelegi că, în viaţa specifică a artei, nu din acest punct de vedere se explică nici se valorifică opera aceea.

Există artă care nu-i propagandă pentru altceva, fiindcă există de la natură artişti. E logic, mi se pare, ca pe aceştia şi pe cei care-i înţeleg oamenii cu obligatoare idealuri să-i lase definitiv în pace. Dar asta e, desigur, o cerinţă tară noroc: oamenii cu idealuri nu înţeleg în veci şi în veci rămân indiscreţi şi pretenţioşi. Sunt şi iritaţi poate, fiindcă în judecata lor iremediabil sumară simt totuşi că rămân pe dinafară pentru totdeauna. Din contră, ei caută să se impuie în artă, justificându-se cu

bunele lor intenţii în alte treburi ale omenirii. Orice generaţie poate fi sigură că va avea un *Jean-Christophe* al ei.

Cred totuşi că voluminoasa grozăvie a lui Rolland e un exemplu care arată cu o rară abundenţă ce este neliterarul; e o realizare ilustră a tot ce se poate num antiartistic în literatură.

Ca artă narativă desăvârşită şi nouă nu văd în nici una din literaturile actual nici o carte care să poată sta alături de *La Double Maîtresse, Les Recontres* de Mr Breot, *Le Bon plaisir, La Vie heroique* de Tito Bassi. E ciudat că Henri de Regnier îndată ce descrie viaţa modernă, ajunge neînsemnat ca Bourget, numai cu mai mult grijă artistică. Acum în urmă *Le Grand Ecartşi Thomas l'Imposteurale* lui Cocteau dovedesc că arta povestirii rămâne încă a francezilor.

Diverşi literaţi români povestesc frumos. îndrăznesc să mă plâng însă c influenţe, pentru mine regretabile, care vin de la *Dan,* din nuvelele autorului lu *Dan* şi din *Paraziţii,* stăpânesc încă prea mult spiritul şi gustul unor notabili poves titori români. Dar câteva nuvele ale părintelui Galaction, *Poveştile necuviincioas* ale lui Adrian Maniu (în *Paharul cu otrava),* parodiile istorice ale lui Alexandru Teodoreanu, romanul lui Minulescu sunt, cred eu, de ajuns pentru ca să credem c arta românească a povestrii nu s-a mumificat în calapoadele sentimentale la mod prin anii '90.

LOCALISMUL ARTEI

Experienţa artistului este eminent senzuală. De aici urmează că, în general, art e fenomen local. Aceasta nu înseamnă că un român va zugrăvi, din punct de veder pur artistic, peizaje bretone numaidecât mai prost decât peizaje române. Rezultatu artistic atârnă de gradul în care se va fi pătruns, vizual, de acele locuri. Şi nu apriori şi absolut sigur că un român va avea mai mulţi sorţi să fie, din punct d vedere strict artistic, mai original zugrăvind peizaje româneşti decât peizaje străine E foarte cu putinţă să faci dorobanţi, ţărani şi boi români după o tehnică anume foarte franţuzească. Şcoala olandeză nu s-a născut pentru că artiştii de origin olandeză au zugrăvit ţară şi viaţă olandeză, ci pentru că împrejurări istorice au d naştere unei activităţi artistice foarte vii, care s-a aplicat original vieţii şi ţări aceleia. Altfel arta „olandeză" putea rămâne o anexă puţin interesantă a cel italiene.

Povestiri cu ţărani sau mahalagii români nu înseamnă de la sine artă românea ca; ele pot fi simple aplicări, la nişte motive româneşti, a manierei lui Maupassan de pildă, ori a lui Gorki. Iar *Sărmanul Dionis* nu-i artă românească fiindcă e acol

vorba de vremea lui Alexandru cel Bun, ci pentru că un geniu artistic de o rară vigoare a legat original erudiția lui poetică asupra trecutului românesc cu filozofia idealistă nemțească, şi a dat astfel literaturii noastre o bogăție hotărât nouă şi proprie.

Eminescu nu s-a îmbătat doar, ca orice semiagiamiu literar, de cuvinte vechi sau țărăneşti, nici nu şi-ar fi putut închipui că face eveniment în literatură întrebuințând, de pildă, verbul *a prindem* locul verbului *a începe.* El nu-şi costuma vorbirea dinadins şi grosolan cu recuzite arhaice sau rurale, ci de la sine şi-a îmbogățit sufletul lui de artist astfel ca acest suflet să ceară şi să creeze forme vii şi nouă. Nu fântânele şi gardurile româneşti din poemele descriptive ale lui Coşbuc (în *Ziarul unui pierde-vara)* fac să fie arta lui original românească, ci împreunarea neaşteptată a unei fantazii de poet mitolog cu o strălucită vizualitate. Nu sumanul şi catrința, nici vocabularul sătesc pot face artă românescă, ci artistul care e destoinic să creze, din experiența lui locală, cu ajutorul culturii sale artistice generale, un stil nou şi propriu.

Publicul îşi are totdeauna furnizorii lui. Artiştii autentici îl atrag indirect şi pe încetul; rareori ajung nedesfigurați până la dânsul. Publicul doar nu e specialist în artă. De aici urmează că nici el nu poate atinge prea mulți artişti zdraveni. Tot ei ajung să domine, pe căi de înconjur adesea şi fară ca publicul să-şi dea clar seamă de această stăpânire în ceea ce are ea mai specific.

Pe încetul, artiştii formează şi vor forma un public român de cunoscători ai literaturii noastre, tot aşa cum, încet dar sigur, se formează la noi, de vreun sfert de secol încoace, un public serios pentru muzică şi pictură.

întrebarea despre seceta literară îmi pare o preocupare întârziată şi mioapă. Literatura românească de astăzi e prea serios şi bogat cultivată pentru ca întrebarea aceasta să poată avea rost.

METODA DE LUCRU

Adevărul literar îmi cere încă şi date biografice şi informații asupra metodei mele de lucru.

Date biografice nu dau; nu ar fi de nici un folos cititorilor. Atât numai vreau să spun, că în şcoala secundară şi în Universitatea din Iaşi am învățat carte şi norme de viață de la oamenii care, prin cinstea şi inteligența muncii lor, au făcut să mă gândesc la dânşii, pe când eram în şcoli străine, cu neîncetată admirație şi recunoştință. Mi se pare că în privința şcolii româneşti, ca şi despre aşa-numita secetă literară, continuă să cârtească aceeaşi critică întârziată şi mioapă.

Scriu greu şi mai niciodată cu plăcere. Chiar scrisul unei b
să-l întrerup ceasuri ori zile întregi. în aceste pauze, citesc luc
deosebite între ele, şi cât se poate fară legătură cu subiectul pe ca
După primele linii scrise, „subiectul" mi se face aproape totdea
natural ca dezvoltările unei teme să crească la întâmplare, impr
cu întreruperi lungi şi prin abateri depărtate, să se organizeze a
Vorba este expresie absolut convențională; e un înconjur
cuprinsul sufletesc se transmite sărac şi rece. Totuşi rostită, vo
într-un fel. Dar scrisul e schemă searbădă şi moartă. Ca imagine
fară noimă; ochiul cetitor îl escamotează pe cât poate, şi adm
caligrafică nu mai e cetire. Aplicarea culorii pe pânză, lovirea
sunt mângâieri senzuale care te răsplătesc imediat. O frază reuşi
placă abia târziu... Scrisul e schelet urât; ar trebui ajutat cu c
muzică. Mai bine încă, n-ar trebui scris deloc, ci numai vorbă,

Sinaia, martie 1926
***Adevărul literar şi artistic,* nr. 2**

„CREAȚIE ȘI ANALIZĂ"

Cu răbdare profesorală, cu fină pătrundere și inteligență cumpătare, definește și explică dl. Ibrăileanu, în 32 de paragrafe substanțiale, caracterul și procedările literare a 22 de scriitori. Pentru a da o idee despre varietatea exemplelor cercetate, aleg câteva nume: Gide, Ionel Teodoreanu, Dostoievski, Marcel Prevost, Brătescu-Voinești, Proust, Spiridon Popescu, La Rochefoucauld, Agârbiceanu, Tolstoi... In fața vieții literare, d. Ibrăileanu a avut totdeauna o cumințenie senină de biolog. De aceea, tot ce scrie el odihnește de impresionismul iritat care ne domină cu exces, și cărui nimeni, cred, nu i-a rezistat atât de bine ca dânsul. Odihna aceasta e salutară; ea dă ocazie spiritului științific să tempereze subiectivismul literar. Nu-i vorba să reabilităm de mult trecuta critică „științifică" cu rigiditățile ei naive, ci numai de obligația neînlăturabilă de a ne clarifica impresiile, și a ne complecta înțelegerea prin comunicare cu sensibilitatea și fantezia altora. Cultivarea impresiei în ea însăși, fară a căuta să o determinăm cu ajutorul unor elemente intelectuale, nu-i decât o treptă pregătitoare în teoria literară; iar negarea radicală a oricărei teorii este o atitudine de un impresionism astăzi perimat. Poți să nu cultivi teoria - aceasta e o chestie cu totul particulară. Trebuie știut însă că teoretizarea este, în general, inevitabilă spiritului uman. Orice formulare implică, într-un grad oarecare, *teorie* - și formularea, adică expresia e peste tot fatală spiritului nostru.

Procedarea d-lui Ibrăileanu este rezultatul ultim la care tinde orice nevoie și orice încercare de clarificare în materie literară.

In prefața romanului *Pierre et Jean,* Maupassant descrie două metode de povestire: aceea prin analiză psihologică și aceea a expunerii dinafară și prezentării dramatice a persoanelor și întâmplărilor. D. Ibrăileanu deosebește aceste metode sub numirile: analiză și creație. Cuvântul creație nu-1 mulțumește, dar se hotărăște pentru el fiindcă e cunoscut și familiar. Analiza ajută creația, zice d-sa; cei doi termeni nu se opun radical unul altuia. Pe mine, cuvântul *creație* mă mulțumește cu deosebire, fiindcă obișnuit analiștii nu izbutesc să justifice pretenția lor de a

imagina figuri în stare să „concureze registrele stării civile". D. Ibrăileanu însu spune categoric acest adevăr capital pentru interpretarea și clasarea operelor literar „creația e superioară analizei. *Artă literară* fară analiză se poate. Fără creație nu Cuvântul creație precizează excelent această superioritate. Adeseori analiștii su tipuri hibride: *figurile* pe care le încearcă nu izbutesc, n-au justificare solidă, fiindc nu figuri ci stări sufletești l-au obsedat pe autorul psihologizant. Analistul promi fanteziei cititorului realizări de care singur nu-i capabil, și aceste promisiuni, deșa te și repetate, irită și plictisesc atenția, dându-i necontenit orientări falșe. Analiș sunt oameni care sufăr de dragoste nenorocită pentru creație. Este de luat aminte c fracțiunile de artiști și diletanții sunt, de obicei, analiști. Taine e aici exemp eminent: Graindorge, Etienne Mayran sunt încercări de invenție literară comple nereușite, scheme fară justificare interioară. Locul analistului este în aforism, portret moral abstract, în eseu psihologic. Diletantul face, în mod firesc și fata autobiografie, dezvoltă mahalagisme avantajoase despre sufletul lui - face adică, bine de rău, analiză. Aici, cu deosebire, devine prețios cuvântul *creație,* așa cum întrebuințat d. Ibrăileanu: el arată în ce direcție trebuie căutată una din deosebir fundamentale între artist și diletantul literar. E de folos, cred, să amintim psihologizarea are și o cotă socială interesantă: se consideră semn de „distincție" de „modernitate" să analizezi stări sufletești și, mai cu seamă, să te analizezi. I aceea, în judecta vulgară, „psihologia" e socotită ca o superioritate literară absolu Din exemplele și discuțiile d-lui Ibrăileanu reiese o critică solidă și complectă acestei prejudecăți comune și puternice.

Psihologismul literar poartă cu sine o puternică tentație de a face știin câteodată, se-nțelege, el e un simplu pretext pentru atitudini științifice.

Pentru studiul psihologiei literare, materialul cel mai complect și mai origin îl dă astăzi Proust. D. Ibrăileanu îl caracterizează, după terminologia d-sale, scurt exact: analiza lui Proust este creație. în adevăr, acest autor a obținut un pitore psihologic nou, fixând amănunte sufletești la care poate nici un literat, până dânsul, n-a luat seama, detalii dintre acele peste care trecem iute, uneori numai o ușoară mirare, socotindu-le puerile și bizare. Proust întrebuințează reminiscen și asociații mărunte și ciudate; omul comun, matur și practic, simte un fel de je să le ție minte, se ferește să le formuleze, îi e frică să nu-și compromită seriozita spiritului, dând atenție unor astfel de ciudate mărunțimi. în lucrurile sufletești, și în cele exterioare, atenția obișnuită a literaților, cu atât mai mult a cititorilor atrasă numai de senzațional. Proust „creează" tocmai cu ajutorul „nimicuril bizare; și fiindcă, cel puțin în părțile de la începutul operei, el nu sacrif nicidecum detaliul exterior în favoarea celui pur psihic, figurile lui sunt strălu create. Mai pe urmă, atitudinea științifică invadează; figurile se desfac în grupe

generalități, detaliile nu mai apar localizate și concrete, ci devin exemple care, oricât ar fi de ingenios extrase, nu mai pot opera efect artistic.

Astfel, opera lui Proust indică prin excelență descompunerea romanului: în locul acestei forme de artă, vom avea carnetul de note „interesante" și variate fară margine. Acum vreo șaizeci de ani, Edmond de Goncourt, în prefața la *Cherie,* făcea romanului ca gen obiecții, cerând înlocuirea lui cu informația conformă lucrurilor întâmplate adevărat, liberă de orice preparație artistică. De acum încolo cartea va trebui, deci, să fie pur autobiografică; de cerințele „estetice" pe care le satisfăcea romanul va purta de grijă, probabil, numai cinematograful.

D. Ibrăileanu crede că rareori tipurile principale dintr-un roman „rămân în minte atât de conturate ca cele secundare", și explică aceasta prin însăși mulțimea imaginilor în care ni se prezintă figurile principale. Această mulțime însăși împiedică, zice d. Ibrăileanu, să se formeze o „imagine cuprinzătoare". La fel se întâmplă în viață: „Această infirmitate, crede d. Ibrăileanu, e generală. Sunt tineri care, spre nenorocirea lor, țin mai bine minte figura bărbierului decât a iubitei lor." Nu admite d. Ibrăileanu că sunt oameni destui cu vizualitate intensă, care rețin natural multe imagini ale aceleiași figuri, foarte diverse și totuși energic conturate și colorate? Eu, cel puțin, nu pot subscrie la generalizarea d-sale. Proust dă un exemplu perfect, în sensul d-lui Ibrăileanu: spune că i se întâmpla să nu-și aducă aminte figura Gilbertei, cu toate că o vedea zilnic și era îndrăgostit de dânsa. Aceasta înseamnă, cred, că Proust avea vizualitatea slabă; lucrurile vizibile îl captivau numai ca semne de stări psihice, și în acest caz, desigur, le vedea cu o rară *inteligență.* De altfel, el mărturisește categoric că nu era vizual. Despre Gilberta spune că-i uita figura fiindcă toată atenția lui era fixată lacom asupra vorbelor fetei. Și aici Proust se încumetă să scrie *on* în loc de *je: on attendla parole qui accordera ou refusera un rendez-vous.* Atât de greu e, chiar pentru un observator mare, să reziste ispitei de a imagina majoritatea oamenilor după tipul său personal. Proust era un groaznic tiran pentru sufletul amantelor și prietenilor săi, și, potrivit cu această orientare a intereselor sale sentimentale, imaginile vizuale rămâneau palide și secundare. Alți oameni însă, din contră, sunt fericiți sau sufăr de imaginile vizuale multe și tari, care alternează în mintea lor fară a se concura și a se reduce una pe alta.

„Imaginea cuprinzătoare" de care vorbește d. Ibrăileanu nu poate fi, cred, decât o schemă, clară, dar fară viață plastică, deși, probabil, cu multă viață sentimentală. Generalizările în acesată privință sunt totdeauna riscate. Lucrul însuși are mare însemnătate pentru înțelegerea metodelor de creare, ca și a felurilor de a primi arta literară.

Nu înțeleg bine de ce crede d. Ibrăileanu că din voluntarism și din concepț
energetică actuală rezultă condamnarea doctrinei „artă pentru artă", pe care d-sa numește „un corolar al realismului".

Arta este expresie, și orice expresie e disciplinare. Faimoasa „impasibilitate", care s-a pomenit atât de mult și atât de confuz, nu înseamnă nimic alta dec supunerea inevitabilă a „torentului" sufletesc către un sistem de expresie pe care l-ales. „Torentul" însuși e inexpresibil. Arta e, cum e și știința, „un langage bien fai și nici un limbaj nu poate rezulta direct din impulsuri subiective, ci numai printr intelectualizare a lor, în concepte sau imagini. Limbajul odată ales impu ascultare, și această ascultare constituie ceea ce se poate numi obiectivitate. Ar pentru artă, formulă care, după cum cred, nu din vina ei a produs multă iritaț postulează tocmai acest fel de obiectivitate. Energetismul modern poate emancipa cu totul atitudinile intelectuale - arta, și de ce nu și știința? ...deoare totul zace în unul și același „torent" de energie - de acest postulat care se întemeia pe anume legi ale vieții spiritului, astfel încât „torentul" să se reverse în toa tumultuoasa și confuza lui splendoare? Presupunerea îmi pare exagerată, justificarea ei nu îmi e clară.

Cu nemărginită mulțumire am citit ce spune d. Ibrăileanu despre Tolsto „Rusul genial". Rareori am simțit că înțeleg o impresie literară atât de complect, d adâncul experienței proprii, ca acea cuprinsă în fraza d-sale: „am luat, după *Războ și pace,* pe *Fort comme la mort* al lui Maupassant, care-mi plăcuse la două lectu anterioare. Mi-a fost milă și scârbă de Maupassant cu pictorul lui și cu doamna l care nu vrea să îmbătrânească."

Se poate altfel? Maupassant, în romane mai cu seamă, lucrează pentru *ch* Adevărul artistic e înlocuit cu un *ideal* de distincție și de eleganță combinat d estetica profană a oamenilor — cu deosebire a femeilor de lume — și din vis actorilor, regizorilor, sau poate chiar a cusătoreselor sentimentale... Nu supăr p mult, cred, pe d. Ibrăileanu, dacă spun că, pentru mine, și Turgheniev se află une foarte aproape de această estetică: și el confecționează, destul de des, modele *chi*

Despre inferioritatea femeilor ca producătoare de artă și despre figurile femei în romane, d. Ibrăileanu dezvoltă ingenios o sumă de adevăruri prețioa Cred numai că acele deosebiri, îndeosebi inferioritatea artistică a femeilor, su particularități trecătoare. Femeile sunt silite să fie mult prea practice; de ac rămân, obișnuit, secundare în activitățile de lux. Nu sunt diferențe naturale în j ci istorice. Femeilor li s-a impus o estetică deosebită în orice manifestare a vieții, această estetică este fundamental contrarie adevărului artistic. Dar în aceas privință, transformarea a început. Ar putea d. Ibrăileanu spune hotărât că *Voi* Henriettei Stahl e scrisă de o femeie, dacă i s-ar prezintă cartea fară nume de aut

Am adnotat o mică parte din cele scrise de d. Ibrăileanu. Articolul d-sale e neobişnuit de bogat în sugestii diverse şi puternice. Trebuie citit îndelung si recitit, în doze mici, cu îndărătnică atenție. E prea serios lucrat pentru a fi tratat altfel.

Adevărul literar şi artistic, **nr. 286, 30 mai 1926, p. 1.**

DOCTRINA ARISTOCRATICA

De vreo jumătate de veac, diverşi intelectuali apuseni, însemnați sau mărunței cultivă, în ocazii şi cu procedări diverse, ideea aristocratică. Această idee s-a vulgarizat îndeosebi sub forma disprețului sumar şi radical pentru masă. Atitudinea aceasta, prezentă uneori în costum doctrinar, mai adesea însă ca simplă izbucnire de temperament, s-a răspândit, prin inevitabilă imitație, atât cât se pot răspândi astăzi aşa-numitele idei.

Aristocratismul vulgarizat este un efect ciudat şi comic, pe care fatal trebuiau să-l producă iuțeala şi uşurința de propagare a formulelor ideologice în societatea actuală.

Astfel, acei cari pretind să formeze „elită" sunt acum legiune; ne aflăm într-o straşnică îmbulzeală de aristocrați... Şi nu e deloc un simptom neglijabil, deşi e suburban şi pare frivol, faptul că în toată Europa s-au înmulțit la mahala otelurile, cafenelele, cinematografele şi alte instituții de confort şi voluptăți publice, care poartă în firma lor cuvântul *elită.* Fără îndoială, situația e paradoxală şi distractivă.

Arta secolului trecut a exploatat urâtul uman, pe cel intelectual ca şi pe cel fizic, cu o stăruință semnificativă. în sufletul multor literați şi artişti ai vremii noastre se găseşte o îndârjită mizantropie pe bază estetică: intelectualul de astăzi se arată foarte iritat de urâciunea şi prostia consacrată a omului de mijloc. Şi inferioritatea radicală a mulțimii oamenilor este astăzi o axiomă cu deosebire scumpă literaților şi diletanților. în aşa-numiții „esteți" se încarnează cu specifică paradă un dispreț nervos pentru majoritatea speciei. Esteții şi „cunoscătorii de artă" sunt un soi de speriați, care a apărut în societatea europeană pe la mijlocul secolului trecut, s-a înmulțit şi s-a răspândit cu suspectă repeziciune. Sumar şi concret, s-ar putea data naşterea acestui tip de diletanți agresivi de pe atunci de când frații Goncourt au apărut burgheziei închiaburite ca model eclatant de colecționari. De atunci, până în depărtatul apus, la îndărătnicii şi naivii americani, ca şi până la neastâmpărații balcanici, s-au înmulțit cu irezistibilă iuțeală „cunoscătorii" şi adunătorii pasionați de tablouri, covoare, porțelanuri, sticlărie, mobile, stofe şi cărț

vechi, şi aceasta s-a întâmplat cu manifestaţii atât de indiscrete, încât observatorul trebuia să se întrebe mirat: când şi cum s-a putut cloci această debordantă şi autoritară competenţă artistică în masa burghezească?

în această lume nouă de diletanţi şi cunoscători, agitată de fanatică frenezie pentru *Frumos,* s-a plăzmuit o concepţie de viaţă aristocratică, prin care lumea aceea îşi asigură tămâierea de sine indispensabilă tuturor celor cultural deplasaţi. Astfel cunoscătorul de artă e, obişnuit, în materie socială şi politică, un teribil şi radical aristocrat, invocă patetic sclavia şi cruzimea ca instrumente sublime pentru realizarea Frumosului; şi pomeneşte neobosit şi stereotipic de Atena lui Pericles sau de cetăţile italiene din vremea Renaşterii, pentru ca de la înălţimea acestor strălucite viziuni să-şi verse scârba asupra vremilor de azi, în care efectele nivelării democratice îi ofensează la fiecare pas superdelicateţea estetică.

Să nu confundăm pe esteţii speriaţi şi zgomotoşi, specifici vremii noastre, cu protectorii artei de altădată. Acei de altădată erau, în societate şi în stat, situaţi mai presus de orice stare şi meserie, mai presus de orice alte valori de cultură. Erau stăpâni de la sine şi deplini, deci nu puteau fi speriaţi de achiziţia vreunei competenţe sau tehnice speciale, şi nu cădeau prin urmare în ispită să-şi orneze ostentativ persoana cu vreo capacitate alta decât aceea de a comanda; iar această capacitate ei o aveau şi o practicau oarecum pe nesimţite, ca de la sine înţeleasă. Ei porunceau artistului cum porunceau oricui — cu deosebirea specială că pe artist îl lăsau adeseori în pace să lucreze cum îl tăia capul, fiindcă îndeobşte activitatea artistului se considera anodină.

însă diletantul actual şi cunoscătorul de artă tiranic e, foarte des, un mic sau mediocru burghez îmbogăţit sau o odraslă foarte apropiată a unui om de această condiţie. El nu-i născut stăpân din faptul organizaţiei sociale. Structura culturii de astăzi nu aşează pe nimeni mai presus de orice meserie sau de orice competenţă specială şi, încă mai puţin, mai presus de orice participare efectivă la producerea valorilor de cultură. Cunoscătorul şi colecţionarul de artă este astăzi un imitator anacronic, şi deci comic sau odios, al unei situaţii perimate. Prestigiul tradiţional al artei ameţeşte vanitatea sa de speriat; el ştie că arta a fost odată lucru de curte şi că trăia din milostenia domnilor. Ceea ce era odată faptă necesară, impusă de constituţia societăţii, e la diletantul de astăzi atitudine şi poză în care se refugiază nesiguranţa interioară a deplasatului social.

Deşertăciunea dinăuntru a parazitului proaspăt nu o sprijină, nici măcar dinafară, societatea, cu toate posibilităţile ei plutocratice, fiindcă în această societate raporturile sunt în principiu esenţial astfel, încât nici o categorie de producţie sau funcţiune socială nu mai e constitutiv supusă vreunei absolute şi unice domnii.

în îndreptarea lui spre trecut, care lui îi pare o absolută eleganţă, diletantu operează cu răsuflata prostie pedagogică că arta şi cultura *veche* sunt, fară vorbă superioare celor nouă. E hotărât că Eschil e mai mare decât Ibsen, Herodot decâ Mommsen, Madame de Lafayette decât Tolstoi, Scarlatti decât Wagner, primitivi italieni decât Degas.. .în astfel de grosolane şi simpliste evaluări se încheie, adeseori înţelepciunea estetică a cunoscătorului de artă care ne plictiseşte la toate răspântiile Şi, neapărat, arta trecutului era de aceea cu atât mai bună fiindcă pe atunc stăpâneau lumea unii ca alde dânsul, gândeşte diletantul, cu satisfacţie mai mult or mai puţin reţinută.

în fond, diletantul de acest soi e un nepriceput şi un ignorant, incapabil d judecată liberă. Nu-l taie capul că valorile de cultură, că trebuinţele, gusturile ş tehnicile sunt relative, şi n-are nici atâta fantezie ca să-şi imagineze ce se v întâmpla când arta nouă va ajunge veche. El nu-şi închipuie, şi nici nu ştie măca de unde să înveţe, că fiecare vreme are propria ei chemare istorică, şi e orbit d străvechi şi banale naivităţi filozofice, care pretind să stabilească ierarhii de valor cu pretenţie de eternitate.

Literaţii şi artiştii alunecă lesne în copilăroasa credinţă că valorile produse d dânşii stau mai presus de oricare altele, că, în definitiv, lumea trebuie să trăiască d hatârul artei şi al literaturii. Iar amatorii şi diletanţii adoptă prosteşte acest copilării. Viaţa totală infinit complexă, nu încape în astfel de formule, şi ea fatal îş bate joc de ierarhizări naiv unilaterale. Iar viaţa actuală e, cu deosebire, atât de vast şi diferenţiată, încât acel dogmatism diletantic apare acum cuprins într-un ridicu de o strălucire fară pereche.

*

între mişcările de apărare şi adaptare ale clasei burgheze în criza prin care trec ea astăzi, unele sunt inteligente şi utile, altele însă de simplă nervozitate. Printr acestea din urmă, se află doctrina aristocratică, aşa cum o reprezintă, în comic c deosebire pitoresc, diletanţii cari, de la război încoace, caută să-i dea extindere ş forme de pretenţioasă consecvenţă.

Paradoxele unui Nietzsche sau ale unui Renan, sistematismul simplist şi rigi al lui Taine au, desigur, farmecul şi prestigiul talentului celor care le-au gândit ş le-au expus. Dar marfa veche pe care, din materialul acelor maeştri, o scot mărun ţişarii literari este adesea insuportabilă, e inutilă sau chiar compromiţătoare pentr clasa în folosul căreia se pretinde a fi debitată.

Din grimasa mofturoasă a esteţilor se scot, cu frivolitatea grosolană propri diletanţilor, pretinse argumente de filozofie politică şi socială. Aşa se face că, „finu

I

cunoscător de artă" şi adunător de Dumnezeu ştie ce camlotă şi antichităţi calpe se crede, numai prin această calitate a lui, care-l desparte de „vulg", chemat să „comande", visează visuri de tiran în stil machiavelic şi vede, într-un viitor apropiat, mulţimea sclavilor prosternându-se pe vecie la picioarele elitei, în ale cărei prime rânduri el se închipuieşte strălucind cu chip mândru de senior din vechi portrete. Iar genealogii bine combinate vin uşor în sprijinul unor astfel de visări ale micului-burghez ameţit de belşug şi speriat de prea mult bine.

însă maşinăria capitalistă, care face posibilă viaţa culturii actuale până în cele mai adânci amănunte cu esteţii ei cu tot, nu ştie nimic de asemenea visări. Constituţia şi funcţionarea acestei maşinării nu depinde de planurile esteţilor şi nu vrea să selecţioneze materialul uman după rafinamentul cravatei, după capacitatea mai mult sau mai puţin autentică de a deosebi porţelanurile sau covoarele, şi nici măcar după visurile de supraoameni inspirate din biografii patetice. Dispreţul nereflectat pentru masă, exploatat în retorice formule de semicultura şi puţin diferenţiata gândire a unor întârziaţi ai romantismului, nu poate şi nu vrea să-l ia ca normă conducătoare societatea actuală. Această societate simte instinctiv, ca o trebuinţă vitală a ei, necesitatea colaborării cât mai intense a tuturor. în spiritul acestei societăţi se lămureşte tot mai mult ideea că aptitudinile omeneşti, în profunda lor varietate, sunt aruncate şi împerecheate de natură independent de artificiala clasare a indivizilor în ierarhia socială, că prin urmare ele trebuiesc căutate şi preţuite acolo unde sunt, independent de mofturi genealogice sau orice alte puerilităţi ale esteţilor. Potrivit complexităţii extreme a producţiei, societatea capitalistă e lacomă de cele mai mărunte nuanţe ale aptitudinilor individuale. Inevitabil această societate umblă să descopere aceste aptitudini; pentru acesta ea trebuie să *lumineze masa,* care e păstrătoarea misterioasă a tuturor posibilităţilor de valoare umană, şi astfel să trezească neapărat iniţiativa şi răspunderea indivizilor. Şi, în această conştiinţă fermă şi clară a colaborării universale, care meserie sau funcţiune socială mai poate dispreţui şi trata *en canaille* pe o alta, fară să cadă, cel puţin în prinepiu, sub acuzarea de primitivă imbecilitate?

Societatea care nu ştie cum să înmulţească şi să îmbunătăţească mai bine şcolile industriale pentru a asigura perfecţionarea lucrătorilor, şi, prin urmare, luminarea lor, nu poate ţine seamă serios şi efectiv de pompoasa nepricepere istorică a esteţilor.

Printre cele mai imposibile prostii răspândite de literaţi străluceşte ideea că, în trecut cândva, viaţa istorică întreagă s-a subordonat unor intenţii estetice. Dar istoria, cea serioasă, nu închipuită de diletanţi, ştie că ierarhia trebuinţelor, prin urmare a scopurilor, a fost şi rămâne aceeaşi, şi e o simplă comicărie romantică dorul esteţilor după forme de viaţă care n-au existat nicăieri şi niciodată decât în închipuirile teatrale ale unor umanişti copilăroşi.

Negreşit, nici unui estet, când se amestecă în viaţa publică, nu-i dă prin ca să-şi strige în gura mare visările pe care le împărtăşeşte prietenilor în delicate şedin „de haute intellectualite", nici un adorator al aristocraticelor înţelepciuni nu inte pelează mulţimea ca pe o turmă de sclavi. Şi această scrupuloasă deosebire practic între atitudinea din salon şi faptele din piaţă, e de ajuns pentru a deveni situaţ estetismului aristocrat. El e un simptom lăturalnic şi secundar, deşi zgomotos, a luptei burgheziei pentru a se adapta unor noi condiţii de viaţă şi a ieşi din greutăţil în care a înnămolit-o bancruta formidabilă a imperialismului.

Şi caracterul zgomotos al pomenitei doctrine aristocratice se datoreşte, cre faptului că ea este adesea indiscret purtată de mici-burghezi agitaţi printr-o brusc deplasare economică şi socială.

Pentru ca romantismul politic şi social de care vorbim să înceapă a avea o c de slabă justificare a visurilor sale, ar trebui să se pornească o răsturnare din fond din principiu a întregului organism economic, şi o îndreptare a lui spre trecut astf cum nici unei dictaturi militare *roşii sau albe* nu pare să-i fi dat prin gând.

Desigur, societatea tinde să sekojoneze şi formează elita în orice domeniu. D „elita", cum am văzut, a devenit o formulă suspectă, ingredient de fraze vulgare. această vulgarizare împiedică pe oameni de a lua seama că formarea elitei nu trebui confundată cu alcătuirea de găşti plutocratice în sânul căror se operează tot felul selecţionări de-a-ndoasele, în contrazicere cu aptitudinile pozitive ale indivizilor. acest soi de „selecţionare" se poate cel mult obţine ca Guliţă să devie estet. D aceasta nu pare a fi ţinta supremă în orientarea actuală a societăţii. în cultu capitalistă trăieşte puternic, deşi uneori mascată sau năbuşită, tendinţa de a libe selecţionarea individuală de obstacolele găştilor politice şi sociale, de a stâr parazitismul care stă în calea acestei selecţionări.

Lumea actuală iritată de grele şi prelungi necazuri, e gata să crează în leacu grabnice, în salvatori universali şi absoluţi. E o stare de slăbiciune care deschide ca largă filozofiilor simpliste, interesante sau inocente. Cu egală nechibzuinţă se rep unii să se închine unui autocratism aspru şi fatiş, iar alţii piruetează ca ginga esteţi, suspinând după aristocratice străluciri trecute. însă realitatea istoric orientarea tehnică şi economică a societăţii împarte lumină egal ironică pe amândouă speciile de nervoşi.

V-aduceţi aminte de pompoasele viziuni ale estetului Pierre Louys în *Afrodit* în *VHomme rouge,* în foiletoanele lui de anticar-poet, dar mai ales tablouri

teribile de orgii antice în care au vrut să-l întreacă imitatorii lui, tot atât de obscuri cât de răspândiți prin bibliotecile gărilor și prin coșurile colportorilor? în această curioasă epatare față de închipuite și amețitoare serbări, cu mii de femei goale, cu elefanți albi, munți de mătase, râuri de aur și de pietre scumpe, nu se arată caracteristic gustul micului-burghez speriat de străluciri lacom visate, și - drept vorbind - nu mirose hotărât a mitocănie?

Adevărul literar și artistic, **nr. 304, 3 octombrie 1926, p. 1.**

CULTURA SI GRIMASA

„Ipocrizia este închinarea viţiului în faţa virtuţii": maxima aceasta a lui La Rochefoucauld e una dintre cele mai vulgarizate. Se poate vedea uşor că metafora ingenioasă a moralistului este aplicaţia în detaliu a unui principiu general de viaţ sufletească socială. Anume: omul obişnuit, înainte de a-şi însuşi adevărat idei ş purtări, imită numai semnele lor exterioare. Cultivarea începe prin cabotinism înainte de a avea sentimente care să dea caracter propriu faptelor sale, omul ar atitudini, mutre şi gesturi împrumutate; şi pentru unele categorii de fapte, majoritatea oamenilor se opreşte definitiv, la acel cabotinism iniţial.

Când e vorba de artişti, caracterele adevărate şi personale, care hotărăsc felu expresiei artistice, formează aceea ce, cu un cuvânt ştiut şi înţeles de toată lumea, s numeşte *stil.* Pentru alte categorii de activităţi nu avem cuvânt corespunzător *Caracter,* în limba generală, este o vorbă specificată pentru activitatea morală. Ar f potrivit să lărgim înţelesul cuvântului *stil,* şi să numim aşa armonia naturală într orice fel de stări sufleteşti personale şi faptele în care aceste stări se arată. Contraru extrem al stilului, în înţelesul admis aici, ar fi dar imitaţia proastă, strâmbătura c pretenţii serioase. Să luăm seama că strâmbătura nu implit^totdeauna şi numaide cât vicleşug, dorinţă adică de a înşela, din cine ştie ce interes, pe altul; ci omul ajung să se strâmbe permanent şi schematic chiar numai din pură şi entuziastă admiraţi pentru anume valori de cultură către care nu are chemare naturală.

Un literat francez, Jules de Gaultier, a numit, pe cât înţeleg, tocmai felul acest nevinovat de a se strâmba: bovarysm; fiindcă mica-burgheză din romanul lu Flaubert îşi strică viaţa până la distrugere căznindu-se de moarte să fie şi să par cucoană mare. Aceasta se întâmplă, negreşit, nu numai indivizilor, ci şi societăţilor De exemplu, burghezii nemţi, până la război cel puţin, erau obsedaţi să imit maniera englezească, în afaceri nu mai puţin decât la petreceri.

Se ştie că, la anumite grade, efectul sigur al acestor silinţi de imitaţie este carica tura, morală şi fizică. Caricatura aceasta e un impozit pe care mulţimea oamenilo îl plăteşte către ceea ce se cheamă civilizaţie. Până la o vârstă, nimeni aproape n scapă de grimasă. Poza este atributul nelipsit al primei tinereţi; dar ea constitui atunci şi o apărare pentru individ, care vine să se lovească întâia oară de societate cea de dincolo de familie, e o deformare cauzată de lupta grea pentru a se adapt

aparatului formidabil al culturii. Ca să fii băiat, şi mai apoi cetăţean cultivat, trebuie să te strâmbi foarte din greu. O relativă uşurare a acestei neiertătoare obligaţii de a se strâmba vine de acolo că, în lumea civilizată, modelele sunt multe şi variate — mai cu seamă în timp de prefaceri istorice accelerate.

De exemplu, astăzi avem ca modele de ales:

Aristocrat german â la Nietzsche şi rasist â la Gobineau-Chamberlain - tradiţionalist francez â la Barres-Maurras - bolşevic feroce în manieră moscovită sau gentil şi latin â la Barbusse - mussolinist cu mândru pompon - democrat elegant â l'anglaise sau răstit cu superbă ingenuitate balcanică - neocatolic subţire şi grav, după tăietura pariziană - neortodox fasonat după neocatolic, sau după pravoslavnicie rusească - mistic anglo-american modern sau medieval european - teosof sau fachir oriental, de care se loveşte acum în urmă un tip practic, semeţ straşnic, â la Ford... Probabil această rară bogăţie de modele, care se concurează cu dramatică dezinvoltură, îndreaptă atât de irezistibil astăzi atenţia unor oameni spre formele grimasei culturale.

Sigur: prin imitaţie începe omul să înveţe orice. Dar când, de exemplu, *înveţi de te altul* (cum se zice) a juca la bursă, sau, ca tânăr deputat, înveţi de la un camarad rutinat a face afaceri, negreşit că imitaţia nu mai e grimasă. Aici stă corectivul realist şi salutar al luxului cultural şi al pozei. însă tot de aici vine că luxului cultural şi pozei nu li se poate acorda decât o parte de energie, cantitativ şi calitativ foarte modestă. în materie de atitudini culturale, omul lucrează cu economie mare: caută efect cât mai briliant cu cât mai ieftine mijloace. Şi fiindcă în această materie de lux, toată silinţa se reduce la copiare mecanică şi exterioară a unor caractere străine de persoana proprie, apoi neapărat grimasa culturală se caracterizează prin banalitate. Locul comun nu numai în gândire şi vorbă, ci în atitudini, gesturi, intonaţie, port, este fructul inevitabil al imitaţiei de lux, adică al imitaţiei de convingeri politice, morale, religioase şi artistice. Astfel, cine are stăruinţa fatală de a pândi grimasa devine numaidecât iritabil faţă cu banalitatea. Există o banalitate ştearsă şi bleaga, efect al ostenelei şi lenei normale a creierelor obişnuite; la grimasa culturală este vorba însă de platitudine agresivă, care te provoacă tocmai cu pretenţia, mai mult sau mai puţin neobrăzată, de autentică personalitate.

La toate aceste, cei mai mulţi fac întâmpinarea obişnuită: deoarece grimasa culturală nu-i decât o zeciuială inevitabilă pe care societatea o impune individului pentru a-l sili să treacă din starea naturală în civilizaţie, ce rost poate avea aici critica şi cearta? Obiecţia e grăbită. Literatul francez numit adineaori reduce nu numai întreaga viaţă socială la bovarism, ci face din el chiar un principiu cosmic. Bovarismul este legea lumii: totul tinde să fie altceva decât ce este. Valoarea metafizică a acestei noi generalizări antropomorfiste nu ne priveşte aici. Ne interesează însă rectificarea acestei interpretări în domeniul însuşi al vieţii morale.

Societatea, oricât de favorabil am evalua puterile ei, nu poate decât să organizeze puterile de creaţie. Izvoarele acestor puteri sunt şi rămân date ale naturii. Impulsuri şi instincte, deşi diferenţiate în colaborarea socială, trăiesc misterios şi

izbucnesc liber de disciplina ei. Creaţia, în sens cultural ca şi în sens fiziologic, nu- de resortul societăţii, creatorii ca atare sunt produse ale naturii, şi oricine poat înţelege că nu se creează prin grimase, prin poze copiate în voia întâmplătoarelo vanităţi orientate de trebuinţe exclusiv sociale. De aici pornind e posibil, e ş inevitabil să criticăm grimasa culturală.

Este absurd înrădăcinată ideea că faptele creatoare sunt nişte operaţii d decalcare a unor modele - a aşa-numitelor idealuri. S-ar părea că această concepţi despre mecanismul creaţiei a fost scoasă cu preferinţă din cazul imitaţiei ordinar sau chiar al grimasei. Din contră: în creaţia autentică, indiferent de gradul e impulsul şi realizarea formează un tot organic: creaţia este fenomen eruptiv. î fapta creatoare nu-i loc şi nu-i, foarte propriu vorbind, nici timp pentru dedublare indispensabilă chiar celei mai discrete poze. Realizările creatoare se produc pri umplerea unor goluri iritante, a unor apetituri ce apar tiranice în conştiinţa noastr şi cer hrană proprie; şi aceste apetituri se nasc şi cresc normal în măsura în care s formează în spiritul nostru şi substanţa care le va potoli. Dar sunt şi în domeniu spiritului apetituri false născute nu din trebuind viguroase şi fatale, ci provocate, p cale socială, de imaginea prestigioasă a unor creaţii străine de aptitudinile noastr adevărate. Credinţa populară şi venerabilă îşi închipuie însă *idealurile* ca nişt modele perfecte care plutesc nu se ştie cum, şi pe care piaza-rea sau lenea n împiedică adeseori să le *realizăm* întocmai. Obişnuit, oamenii nu pot încerca s verifice de aproape natura acestor modele. Dacă ar putea, şi-ar da seama, probabi că ele nu-s decât nişte generalităţi vagi şi deşarte, care nu pot stampară nici un apet precis al spiritului; şi semnul vitalităţii şi al valorii creatoare a unui asemenea apeti cu alte cuvinte al talentului, cum se zice obişnuit, e tocmai precizia lui. Altminte omul se joacă sau se întristează cu dorinţi ca: aş vrea să scriu simfonii ca Beethover sau ca Cezar să subjug lumea, ori ca un Don Juan diabolic să ameţesc toa femeile... Şi, în adevăr, excesul de dorinţi năzuroase, visarea enervantă a unc perfecţii nedesluşit complicate, incurabila şi excesiv de conştienta cochetare c „irealizabilul" sunt semne hotărâtoare ale neputinţei şi sterilităţii de orice fe Voinţa nu-i creatoare: ea nu-i decât un simptom secundar al puterilor de crear Acele stări de încordare iritată pe care le numim *voinţă* sunt mai adeisea ori efect unei constrângeri duşmănoase dinafară, ori sunt semnul slăbiciunii interioare, impreciziei impulsurilor creatoare, şi cu atât mai tare sunt un astfel de semn stări acele, cu cât mai prelung şi mai complicat ne obsedează. Creaţia este involuntar eminent voluntară este însă orice încercare de a imita, şi, fireşte, nicăieri voinţa nu atât de palpabilă ca în grimasa culturală.

Amiel, tip de „ratat" onest şi inteligent, a spus aşa: „geniul latent nu-i decât închipuire. Tot ceea ce poate fi trebuie să se facă; şi ceea ce nu se face n-a fo nimic." Oamenii întregi taxează dar, din instinct, grimasa şi ca semn al sterilită care vrea să se înşele, şi adesea să şi înşele.

***Adevărul literar şi artistic*, nr. 324, 20 februarie 1927, p.**

DIN BIOGRAFIA ARTISTICĂ A ÎNJURĂTURII

Pe caldarâmul mahalalei şi în bodegile-i chioare şi sordide, pe asfaltul Bulevardului şi la Capsa în cafenea, în birouri luxoase sau pe coridoare infecte, românii de orice clasă înjură la fel. în această privinţă subzistă o deplină unitate sufletească a norodului întreg.

Formulele înjurăturii tremură pe buzele oricărui cetăţean care nu a fost, de mic copil, prea deformat de educaţie străină.

Şi prezenţa în gând, şi realizarea răsunătoare a înjurăturii sunt probabil mai vii şi mai frecvente la noi decât aiurea; fiindcă noi întrebuinţăm formula înjurătoare aproape tot atât de des pentru a exprima admiraţie entuziastă cât şi pentru dezaprobarea extremă.

Aceasta e practica. în teorie se profesează la ocazii delicate o etichetă împrumutată de la lumi străine, istoriceşte foarte depărtate de noi; adică, adeseori condamnăm sau ne prefacem a condamna înjurătura cu o indignare adoptată pare că din codurile bunelor maniere englezeşti. Fără îndoială, în toată lumea, bărbaţii vorbesc mai slobod decât femeile. în societăţile apusene, influenţa feminină a disciplinat aspru, în evul mediu mai întâi, apoi în veacul XVII şi XVIII vorbirea soldăţească şi necioplită a bărbaţilor. Ceea ce în istoria culturii şi literaturii franceze se numeşte *h societe polie* nu-i altceva decât rolul influenţei femeilor, care stătuse izolate şi păzite de grosolănia bărbătească şi se emancipau din când în când mulţumită păcii şi luxului nobil, caracteristic vremilor paşnice.

în Apus, puterea unui cler luminat a stăvilit şi ea, în parte, înflorirea excesivă a înjurăturii întrucât aceasta implică şi păcat pedepsit de biserică. Să nu uităm totuşi că, chiar în Apus, predicatorii au fost până târziu cei mai zdraveni păstori şi cultivatori ai injuriei. Dar în sfârşit societatea bună, adică societatea femenină, şi biserica au izbutit acolo să creeze o sensibilitate adevărată faţă cu înjurătura. în Apus, disciplina exterioară a pătruns în suflet. însă, pe când acolo se scursese sute de ani de luptă contra înjurăturii şi a oricărei grosolănii verbale, la noi boierii suduiau încă fară perdea înaintea cocoanelor. Desigur şi la noi s-a format o „societe polie", - sau, mai exact, s-au importat în bloc, de aiurea, normele unei asemenea societăţi; dar cu atât mai tare fierb înjurăturile stăvilite de uşa salonului şi explodează superb în „fumoir", în vestibul, la porţile garajului, la masa de joc oricât

de elegantă şi, în sfârşit, dar nu în ultimul loc, în secţiile parlamentului. în salon bărbatul român este un martir vrednic de cea mai caldă compătimire. Noroc că după ce pleacă mosafirii şi omul rămâne numai cu cocoanele casei, îşi poate da drumul la suflet. Se pare că de câţiva ani în unele case ale lumii de tot bune se produce o reacţie vioaie: înjurătura, şi în general vorba fară perdea, în faţa cocoanelor devin şic. E desigur un efect al spiritului viril potenţat de război şi ajutat de tradiţionalismul acut cu care se trudesc să se glorifice şi să se tonifice acum clasele conducătoare.

Dar lucru încă mai însemnat este intervenţia literaţilor.

Sigur că artistul Arghezi a fixat în scurt timp adoraţia aprinsă şi invidioasă a tuturor bărbaţilor prin injuriile lui de ameţitoare strălucire; şi sigur că se numără pe degete cei ce mai ştiu despre arta lui şi altceva. A fost o dezlegare, un răsuflu din adânc, o beţie de rob care şi-a rupt lanţurile: dintr-o dată injuria se făcuse literară şi tipăribilă! Ni se lua în sfârşit de pe gură pumnul idioatelor „bune maniere".

Cu invectivele grave şi patetice ale lui Eminescu era să ne saturăm?!

Trebuiau salvele hrănite de temperamentul formidabil al lui Arghezi pentru ca să începem a răsufla... Dar şi el şi~a temperat oarecum muniţiile reducându-le, afară de excepţii mult prea rare, la imagini îngrăşate din viaţa aparatului excretor, dejecţii nazale, bucale, renale, intestinale. însă înjurătura noastră cea bună şi dreaptă, aceea care ne umple voluptos gura, care ne satură şi ne potoleşte deplin, îşi trage esenţa, emfaza şi fala literară din anatomia şi fiziologia organelor sexuale, poetic îmbinate desigur cu funcţiunile emunctorii pe care acele organe le cumulează.

Aici ne aţinem, cred, fiecare cu sete la o nouă lovitură literară, care va duce definitiva mântuire: înjurătura neaoşă fară perifrază, fară puncte de suspensiune. Cine o va da? Arghezi are şcolari respectabili, aplaudaţi şi încurajaţi cu provocatoare stăruinţă.

în aşteptare însă, Domnul Mitică vrea câteodată să-şi aducă aminte de sfaturile vreunei vagi guvernante sau ale unei „tanti" trecute prin pension, şi atunci se oţereşte sorbind pe d. Şeicaru şi mârâie dulce: frumos, - dar e prea tare! Pe Domnul Mitică are să-l trimită (ce păcat că nu scriu după viitoarea şi deplina revoluţie literară a înjurăturii, şi că n-am nici stofa de revoluţionar!), are să-l trimită acolo unde trebuie dictatorul literar de mâine. Sub felurite chipuri îl întâlnesc pe D. Mitică; niciodată nu mi-e atât de vomitiv ca atunci când îl văd cu chip de bob gingaş şi ipocrit...

Cărvunarii, nr. 2, 22 februarie 1927, p. 21-2

VALORI UMANE

...Numai personalitatea Este binele suprem: — Eminescu a tradus astfel, în toată urâciunea lor fadă, versurile lui Goethe: *Hochstes Gluck der Erdenkinder Bleibtstets die Personlichkeit.* Clasicii germani şi epigonii lor cei fară sfârşit au lăsat teancuri de asemenea pâsloase stihuri, ornamente predestinate pentru sofrageria Domnului Profesor şi pentru albumul Domnişoarei.

„Personalitate" este un cuvânt compromis. Foiletoane, discursuri de banchet, necroloage, biografii cu tendinţă culturală, conversaţii în după amiezi de nobilă tihnă - l-au scurs aproape de orice valoare inteligent utilizabilă. Cuvântul a ajuns stupid şi declasat - sonoritate inelegant pompoasă, sub care moţăie gândirea atrofică a diverşilor profani în criză de vanitate intelectuală. *Personlichkeit* e poate şi mai specific urât decât echivalentele lui din alte limbi. în general cuvântul străin supără, pare că, mai rău în nemţeşte; limba aceasta e bogată şi are o deosebită putere de a se îmbogăţi continuu din fondul ei vechi. în nemţeşte mai lesne decât aiurea străinismul are aer de vulgaritate pretenţioasă; şi-i probabil că, în cazul care ne ocupă, germanii, oameni cu specială dragoste pentru abstracţii solemne, au abuzat mai desăvârşit de tetrasilabul dizgraţios din poezia de catedră a lui Goethe.

In româneşte se zice, cu egală stăruinţă, *cineva* sau *personalitate,* aşa încât la noi, pentru acelaşi cuprins, au ajuns a fi suspecte din punct de vedere al bunului gust şi al gândirii scrupuloase, două cuvinte în loc de unul. Aceasta-i soarta multor termeni care încep prin a fi tehnici: se vulgarizează intens şi în sensul cel mai defavorabil al cuvântului, fiindcă sunt repede adoptaţi ca ornamente culturale.

Pentru un om de vigoarea intelectuală a lui Goethe cuvântul *personalitate* era plin de experienţă intimă şi de reflecţie intensiv abstractă. în cine ştie ce clipă de apatie estetică şi de ambiţie filosofic pedagogică, a scris strofa unde se găsesc acele versuri aforistice, cu muzicalitatea lor ofensatoare, cu esenţa lor de un prozaism parecă pervers. Acest aforism, făcut din opt cuvinte, este concluzia, foarte scurtă şi abstractă teribil, a unei foarte lungi serii de impresii şi reflecţii variate. între formulare şi experienţa prealabilă există o disproporţie la care ar trebui să se gândească cetitorii de poezii cu atât mai atent, cu cât cetesc poezia din intenţie clară de a se instrui, cu cât poezia prin ea însăşi provoacă o asemenea intenţie.

Se zice uneori că poetul scrie, înainte de toate, pentru dânsul. Afirmaţia aceasta pare că trădează un fel de simplă poză romantică. E însă uşor de văzut că, dimpotrivă contra, ea este serios valabilă pentru orice categorie de fapte omeneşti, şi cu atât mai valabilă, cu cât faptele sunt mai spontane şi mai originale. Orice faptă propriu umană este, în primul rând, încheierea unei socoteli între tine şi un obiect al experienţei tale, şi, în definitiv, o subjugare a obiectului către puterile tale intelec-tuale, sentimentale sau estetice. în practică, desigur, lumea s-a deprins a da voie mai bucuros poetului „să cânte pentru dânsul", decât făptuitorilor de alte opere; stricta teorie însă ne arată că lucrul se petrece de la sine la fel în orice categorie de fapte. Trebuie deci oarecare tact pentru a împărţi responsabilitatea între autorul unei poezii şi acei care utilizează poezia.

Versurile citate din Goethe cuprind un superlativ straşnic: „Cel mai mare bine al oamenilor etc, etc." Superlativele sunt un obicei rău al gândirii populare. Dar catrenul lui Goethe e, la urma urmelor, o notiţă pentru carnetul lui personal; înţelesul întreg şi real al strofei e, probabil, mult mai lung decât poate cuprinde capacitatea de interpretare a cetitorului oarecare. Acesta îşi închipuie prea lesne că *se ţine de text.* Dar orice text, ca şi orice sistem de simboale, este esenţial eliptic considerat în raport cu experienţa intimă care i-a dat naştere. Este fară îndoială banal, că înţelegerea între om şi om e imperfectă; e însă tot atât de banală greşeala de a nu ţine seamă minuţios şi răbdător de această imperfecţie nici măcar în viaţa specific intelectuală.

Superlativele şi generalizările aforistice sunt forme suspecte pentru unii oameni de astăzi. Citarea de sentinţe şi proverbe se socoteşte ca o dizgraţioasă deprindere, plebee sau învechit pedantă, şi ceea ce asigură superioritatea lui La Rochefoucauld este tocmai faptul că maximele lui sunt organic legate între dânsele, că se înverşunează asupra unei singure şi mari probleme şi alcătuiesc un studiu. Numai acei care nu iau seama au putut să vorbească aici de monotonie, de procedare unilaterală. Dar şi La Rochefoucauld, sau poate tocmai în cazul lui, maxima, ca formă, mai adesea ne supără decât ne place; procedarea lui Montaigne, sinuoasă şi digresivă, este mult mai apropiată de gustul modernilor.

Mulţimea abuzează de superlative şi generalizări absolute de preferinţă atunci când este vorba de probleme omeneşti - de soarta, de valorile, de rostul fiinţei noastre. în acest sens strofa lui Goethe poate fi socotită ca un păcat mare şi comun. E o pedeapsă meritată, că poezia aceea a jucat un rol literar eminent în compromiterea cuvântului *personalitate,* — şi a ideii.

Se zice obişnuit că un om trebuie judecat în totalitatea lui. Rar de tot se întreabă acel care face uz şi abuz de postulatul acesta: cum se obţine totalitatea unui individ uman?

Trebuința de a generaliza, a unifica, a conchide, a clasa, de a obține formule comode şi prestigioase, e tiranică; realizările acestei trebuințe sunt adeseori puerile, mai totdeauna simpliste, câteodată vizibil şchioape şi stângace. Persoanei omeneşti de exemplu, îi aplicăm fară scrupul o aritmetică şi o geometrie grosolană ca gândirea unui bushman. în viață, ne scandalizează sau ne pun în încurcătură la fiecare pas efectele caraghioase ori penibile ale aplicării aceleia simpliste de unități şi scheme; totuşi spiritul comun, frivol şi leneş, câteodată sedus şi de vanitate pedantă, menține invariabil grosolanele lui procedări.

Disciplina socială şi de stat simplifică în baza dreptului lor de practică pură şi hotărât unilaterală. Statului şi societății le şade bine metafizica şi morala aforistică, scurte în formă, scurte şi în fond. Atitudinea societății şi a statului față de problemele umane e doar eminent autoritativă. E mult mai puțin potrivită haina aforistică gândirii pure şi înțelepciunii private şi personale. Şi nu trebuie uitat că legile scrise au meritul de a se prezenta cu un sistem de definiții cât se poate mai precise, şi caută să-şi compenseze dogmatismul prin mulțimea şi diversitatea capitolelor şi paragrafelor; pe când filosofia populară, filosofia literaților şi a poeților străluceşte prin mizeria comică a vocabularului ei vag şi arbitrar, cu inconsecvențele lui de senină puerilitate.

Dar înțelepciunii populare i-a plăcut mai tare să adopte forma autoritară a înțelepciunii sociale şi de stat, decât să-şi clarifice şi să-şi consacre, în stil cât mai propriu, natura şi atitudinile ei specifice în opoziție cu natura şi atitudinile legilor scrise şi ale moravurilor.

Şi dreptul şi moravurile nu sunt decât atitudini de interese şi sentimente care au ajuns să obție putere de convingere, sunt lirisme care dispun de forță brutală în diverse grade. Lirismelor care n-au la îndemâna această consfințire le rămâne eleganța de a se înfățişa ca lirisme amplificate inteligent, - şi e destul atât.

Omul trecutului este dogmatic în spirit şi în suflet. De câte ori formula o înțelepciune, individul dogmatic simțea într-un grad oarecare şi voința de a o impune, şi în adânc suspina după puterea de a da înțelepciunii sale putere de constrângere socială. Iar omul actual îşi găseşte mândria şi poate un maximum de mulțumire intelectuală în afirmarea exagerat personală a soluțiilor sale. Nu-l mai interesează eminent să scoată din meditarea lui principii universal obligatorii, şi mult mai tare îl farmecă să se afle în opoziție cu generalitatea. ...Mein Freund, wenn du eine Tugend hast, so hast du sie allein[1] - spune Zarathustra. Pentru omul nou este urât, dacă nu chiar non-sens, a cere altuia să aibă o virtute a ta.

Să luăm seama că aforismul modern - întrucât forma aceasta se mai practică, din inerție literară sau din nervozitate - este o constatare şi nu un imperativ. Vorbind de ambițiile mari şi de micile păcate intelectuale ale unor femei, Nietzsche versifică în treacăt:

Kurze Rede, tenger Sinn -
Glatteis fur die Eselin.[2]

Acest fel de epigramă impresionistă se opune direct vechiului aforism dogmatic: este o exclamație şi o mimică personală şi momentană; se strecoară vioaie fară să se oblige, nu se imobilizează monumetal ca sentință morală de pe vremuri.

Obligativitatea este intim antipatică omului nou.

Altădată oamenii se simțeau liniştiți şi mulțumiți până la somnolență, dacă se ştiau stimați sau iubiți pentru calitățile lor sociale. Karenin se indignează şi se amărăşte fiindcă Ana are perversitatea să nu fie îndrăgostită de un senator imperial care transpiră numai seriozitate, cinste şi deşteptăciune profesională, ca dânsul. I se întoarce fierea de ironii pe jumătate înghițite şi pare să sufere chiar în logica lui, îl supără absurditatea, nu numai păcatul. Omul dogmatic supune obligativității ş dreptului orice cuprins sufletesc, fară să excepteze nici dragostea erotică, de exemplu. Iubeşte-mă pentru că sunt preşedinte de Senat şi mă bucur de considerația deosebită a cetățenilor, — nu implică în concepția aceea nici o nerozie.

într-un vodevil al lui De Flers zice bărbatul unei intelectuale de curând decorate: „Je ne peux pas me faire â la pensee de coucher avec un chevalier de la Legion d'honneur". Omul se teme probabil, fară să-şi dea bine seama, de o răsturnare a obligativității erotice în dauna bărbatului.

Astăzi Karenin ar gândi: iubeşte-mă pentru că sunt o personalitate. Schimbarea n-ar fi decât terminologică. Caracterul *public* al valorii invocate rămâne. Calificarea socială pretindea să subjuge sufletul întreg al celuilalt. Ți se cerea să iubeşti sau să prețuieşti oricum conceptele care asigurau cursul omului la bursa socială şi civică. Vechea idolatrie a instituțiilor avea o vigoare nealterată încă.

De curând, dl. profesor Rădulescu-Motru a definit astfel personalitatea „atitudinile statornice într-un gen de muncă hotărâtor pentru viața individului". îmi pare greu de înțeles, de ce cuvintele: talent - om de seamă - om vrednic - om de frunte - om distins — n-ar mai fi deajuns pentru a însemna o valoare care exista de când se ştie de viață civilizată. D. profesor Motru este eminent familiarizat cu literatura problemei; dacă a adoptat el această definiție, putem crede că ea reprezinta deplin situația actuală a cuvântului. însă acest cuvânt se întrebuințează adesea şi cu înțelesul de originalitate. Fiindcă „originalitate" implică uneori, în vorbirea comună, ideea de ciudățenie, i-ar reveni cuvântului personalitate oarecare justificare. Totuşi cuvintele mai vechi înşirate mai sus nu sunt nici mai urâte, nici mai incomode decât străinismul acesta de şase silabe care miroase şi urât, a şcoala şi a manual.

Omul actual prețuieşte excesiv originalitatea, inclusiv ciudățenia. Le iubim chiar cu neplăcerile pe care ni le pot aduce eventual, deci cu dragoste deplină şi fatală. E poate problema supremă în estetica vieții: cum să condimentezi stilul desăvârşit al purtării civilizate cu originalități delicat violente care să surprindă prin

parfumul uşor al ciudăţeniei. Această problemă devine atât de obsedantă, încât în unele sfere sociale oamenii de temperament o rezolvă prin grosolănie eclatantă. „Idealul" acesta, ca oricare altul, dă naştere la grimase. Individului de duzină, scăpat din legăturile care-l înfrânau dar îi şi garantau, ca element de grup, o valoare publică, ce alta îi rămâne să facă decât să-şi stilizeze persoana după estetica reclamei?

Un imperativ nu prea vechi ordonă: să nu tratezi nici o fiinţă umană ca mijloc, ci numai ca scop. Aceasta e, mi se pare, o manieră distinsă, şi întrucâtva sentimentală, de a dogmatiza altruismul. Sentinţa farmecă, poate mai imediat decât altele, prin nobila ei umanitate, cred însă că duce la grabnice decepţii.

A trata o fiinţă exclusiv ca scop înseamnă, mi se pare, a te supune fară rezervă vieţii acelei fiinţe. Voinţa ei trebuie să fie şi voinţa ta. Asemene aprobare necondiţionată înseamnă, în definitiv, prefacerea ta în mijloc pentru toate scopurile acelei fiinţe.

în adevăr, forme consecvente ale altruismului, cum este cea pur creştinească sau cea budistă, ajung a mărturisi sacrificarea de sine ca virtute fundamentală. Este evident, de altă parte, că îndată ce încercăm a restrânge acel imperativ subordonând cuprinsul lui categoric voinţei lui Dumnezeu, de exemplu, sau vreunui alt *ideal* oarecare, îi compromitem originalitatea, îi distrugem farmecul: fiindcă, prin această subordonare fiinţa care-i ţinta activităţii morale încetează de a fi scop, şi devine mijloc pentru realizarea voinţei lui Dumnezeu sau, oricum, a unui ideal de care noi avem a răspunde.

în realitate, atitudinea consecvent altruistă cade dincolo de orice morală — este nihilism deplin. însă frumuseţea imperativului care ordonă să tratăm orice fiinţă ca scop nu e de tot sterilă. Supunerea *autonomă* a voinţei tale voinţei altuia are prestigiul dificultăţii tehnice. Şi această răsturnare a naturii elementare poate să dea naştere unei virtuţi cu totul rare şi delicate, ce s-ar putea numi cochetăria obiectivă, în adevăr, cele mai eroice orientări ale voinţei, setea de martir, curajul de orice fel, stăruinţa fară preget în principii, sacrificarea de sine prin muncă — apar mai realizabile, mai în sensul naturii comun omeneşti, decât voinţa de a plăcea. Pe cât *dorinţa* de a plăcea e de la sine înţeleasă, pe cât oricine are conştiinţa nestrămutată a unui drept nediscutat de a plăcea, pe atât de rare şi calitativ inferioare sunt actele de realizare ale acestei dorinţi. în acest sens, putem crede şi învăţa că răul radical, diavolul, este această contrazicere blestemată şi caraghioasă între aşeptarea aprioricădea fi plăcuţi, subînţeleasă în orice atitudine şi acţiune socială, şi neglijarea grosolană a tehnicii în stare a satisface acea aşteptare.

Omul este natural dispus nu numai să risipească sfaturi bune, cum repetă moraliştii satirici, ci e tot atât de natural dispus să te îngrijească la boală cu primejdia vieţii lui, să nu mănânce nici pâne ca să-ţi dea ţie un desert savuros, să umble

zdrenţăros pentru a-ţi face ţie haine arătoase. Faţă cu toate aceste, singură virtutea de a crea în altul plăcere prin persoana noastră considerată tocmai ca izvorul acelor eroisme, de a crea plăcere pentru ea însăşi fară gândul de a recolta aprobare pentru tine ca individ practic, singură această virtute pare a fi cu deosebire slabă, rară, oarecum foarte puţin naturală. Şi îndeosebi firile eroice se arată oarbe în privinţa acestei virtuţi de a crea dezinteresat plăcere prin persoana ta, pe care o tratezi atunci ca obiect al conştiinţei tale contemplative. Fapte bune se fac destule; făptuitorii curaţi şi eleganţi sunt mai rari decât carnea de mamut conservată în sloiurile preistorice.

Obişnuit oamenii sunt desigur vechi: se mulţumesc şi se mândresc de faptele lor, exterior considerate, fară să-i preocupe felul cum rezultă ele din spiritul şi sufletul făptuitorului, calitatea intimă a acestuia în clipa faptei. Dar tocmai aici se ridică problemele omului nou.

Obligativitatea este detronată, în afară de domeniul practic juridic. Atitudini şi fapte pe care nu le putem numi morale, sunt atitudini şi fapte de lux. Are valoare desăvârşită, are demnitate şi farmec numai aceea ce-i făptuit necesar, neşovăielnic, — şi cea mai antipatică şovăire este poate aceea care rezultă din ochirea meschin conştientă a vreunui principiu de conduită. Ne miroase rău virtuţile care nu sunt impulsuri fatale. Numai acele achiziţii ale civilizaţiei le preţuim care au pătruns în noi astfel ca să devie oarecum animalice.

Atâta valoare se acordă unui om câtă fatalitate se descoperă în el. Dependenţa morală de ceea ce-i social, speciala nesiguranţă a instinctelor care decurge din această dependenţă sau coincide cu ea, sunt pentru bunul gust al omului nou, semne negative.

Educaţia pozitivistă a făcut ca punctul de vedere sociologic să ajungă la o superstiţie. Sigur: totul se naşte şi se petrece în societate; dar punctul de vedere social nu ajunge pentru a descrie şi interpreta structura conştiinţei în toate părţile sale. Stările contemplative, atitudinile morale, adică atitudinile de lux ale voinţei, deşi presupun viaţa socială, şi ca antecedent istoric şi ca determinare actuală, au un substrat care nu se subordona categoriei socialului. în felul lor de a fi trăite aceste stări cuprind un moment de autonomie specifică. La începutul acestor note am vorbit de această autonomie spunând că orice luptă prin excelenţă umană este, mai întâi, încheierea unei socoteli între tine şi un obiect al experienţei tale. Caracteristic e aici faptul că şi societatea, incluziv persoana ta socială, devin obiect. De exemplu, este non-sens sau scurtime de vedere să întemeiezi o apreciere pe vreo autoritate socială oarecare. Aprobarea şi dezaprobarea sunt stări ale spiritului esenţial autocratice. Originea lor specifică şi răspândirea pentru dânsele se găsesc dincolo de experienţa socială, în misterul spontaneităţii. Eul este poziţie absolută; stările lui

sunt *începuturi* nepătrunse. Numai personalitatea socială este condiționată istoric; ea singură rămâne explicabilă. în conştiinţa curentă, care e obişnuit tehnic practică, pierdem din vedere acel *eu* care-i condiţia oricărei experienţe, dacă această poziţie supraempirică a spiritului mai poate fi numită cu dreptul: eu. Oricum l-am numi, depozitarul acesta al unor iniţiative misterioase pare a obţine în sufletul omului nou o valoare supremă.

Altă dată Karenin trecea drept bărbat superior; astăzi însă e în primejdie să fie taxat numai ca fantoşă utilă. Fiinţa pronunţat conştientă de obligaţii, de drepturi şi merite e pe cale de a fi radical devalorată. Din contră, creşte senzibil valoarea tipului care are curajul natural şi perfect al slăbiciunilor sale, care-şi trăieşte instinctiv „virtuţile", îndrăzneţ sau în voioasă rezignare pentru toate fatalităţile din care-i alcătuit. Omul nou îşi încredinţează mai bucuros soarta lui intimă fatalităţilor simpatice ale aproapelui decât conştiinţei acestuia de principii, de răspundere, de calificare socială. Sau poate, omul nou suprimă creditul în relaţiile sale specific umane; se mulţumeşte a consuma roadele fatalităţilor spiritului aşa cum îi vin în cale.

Momentul adânc al eului primordial şi autonom pare a fermeca cu deosebire atenţia omului actual. Gradul de prezenţă al acestui eu în clipele hotărâtoare ale spiritului măsoară, pentru noi, valoarea faptelor şi pe cea a făptuitorului. O curiozitate pasionată ne mână să pătrundem până la calitatea acelei singurătăţi tainice şi originale în care fiinţa noastră se retrage din sfera simplistelor ţesuturi sociale. Fiindcă în aceste sclipiri de singurătate ale eului noi punem izvorul prim al valorilor, socotim semn de inferioritate accentuarea dependinţei sociale în motivele şi faptele unei fiinţe. în această poziţie a spiritului, socialul este hotărât secundar: el apare ca limita formată de acel minimum de viaţă spirituală de care nici chiar simpla practică nu se poate dispensa.

Clipele când fiinţa e singură cu ea hotărăsc valoarea ei: în ele se descopere responsabilitatea deplină, nu aceea care tremură sau se obrăzniceşte în ochii lumii; în acele clipe se dovedeşte puterea fiinţei de a trata ca obiect propria sa figură socială. Curajul sau frica goliciunii sunt extremele prin care fiinţa noastră supraempirică colorează suprafaţa noastră psihologică şi socială.

Poate că gustul omului actual pentru originalitate în grad de ciudăţenie chiar stă în legătură directă cu această pasionată curiozitate de a pătrunde până la fiinţa singură, la iraţionalul individualităţii. Ciudăţeniei îi atribuim bucuros curajul acela al goliciunii, de care am vorbit.

Omul bizar are farmecul celui ce nu ştie cum e. De aceea probabil, gravitatea şi orice fel de patos personal sunt pe cale de a se compromite fundamental. Suficienţa ca şi timiditatea vanitoasă irită şi dezgustă ca semne dizgraţioase ale unei slăbiciuni care se face din ce în ce mai urâtă; ale dependenţei fricoase de societate, ale unei incurabile sărăcii interioare, ale impotenţei de a fi singur, ale lipsei de forţă responsabilă faţă de eul supraempiric. în această concepţie, nepăsarea voioasă sau frica

meschină pentru persoana ta socială hotărăsc rangul uman; şi este astăzi o virtute cu deosebire nobilă curajul rafinat de a fi slab.

Omul vechi, şi prin urmare omul comun, cunoaşte aproape numai valori sociale. „Morala" lui nu cere decât sentimente şi atitudini oarecum istoric durabile, — desigur pentru ca să fie cât mai comodă catagrafia socială. Idealul lui este figura clară şi statornică a societăţii şi repetarea credincioasă a figurii acesteia în conştiinţa individului. Valorile lui sunt valori de disciplină, garantate prin idei generale. Conformitatea fidelă cu normele exterioare se considera ca măsură morală. Şi era elegant să subliniezi în gest şi în vorbă că ai totdeauna conştiinţă clară de asemenea norme. Omul vechi era adoratorul adânc al regularităţii, al simplificării, şi cu orice preţ al durabilului care decurge din regularitate simplă. Nici chiar felul acela de mecanizare cu bună ştiinţă, proprie virtuţii ostentative, nu-l scandaliza şi nu-l scârbea; ci era, pentru dânsul, tocmai semnul sigur al valorii personale.

De această adoraţie omul nou se leapădă. Lui îi displac rezolvările dogmatice, îi sunt suspecte concluziile simple, - poate concluzia ca atare. Este în morala veche o specie de uşurinţă care o face să ne pară inferioară: această morală este prea simplu practică şi economicoasă. Dacă omul actual ar vrea să determine popular atitudinea morală după semnele ei exterioare, ar zice poate: faptuieşte, cu uşurinţă şi totuşi cu risipa nepăsătoare a întregii tale fiinţe, fapte grele. Dar formule nu trebuiesc, — şi mai ales nu o formulă, doar numai pentru a veni în ajutorul omului vechi!

Pentru omul nou faptele nu sunt valori, ci simptome care cer interpretare de aproape; şi însăşi taxarea faptelor ca valori îi apare lui o uşurătate neonestă ori stupidă. Omul nou iubeşte cu exces complicaţia fiinţei adânci; detestă tot atât *duplicitatea* produsă de conştiinţa mecanizată a principiului datoriei cu care se liniştea deplin morala veche. îmi închipui că există printre noi oameni care, în adâncul fiinţei lor, descopăr o tainică preferinţă pentru o surpriză neplăcută din partea unui prietin, şi din contra, dezgust sau revoltă pentru o consecvenţă şi o regularitate lor folositoare, dar pe care ar surprinde-o ca efect al mecanizării morale. Când Domnul Oricare îşi trage pe sfoară amicii politici sau tovarăşii de afaceri, ori îşi înşeală prietina delicioasă cu profesionale sordide, — ceea ce ne atrage atenţia mai cu seamă este, probabil, faptul că acel domn confirmă astfel prea perfect aşteptările noastre în privinţa lui. îl dispreţuim pentru că-i dă în gând să *fie* o dată şi altfel.

Omul vechi dă valoare repetării şi durabilului cu orice preţ; pe omul nou îl captivează infinitul clipei, calitatea momentelor eului supraempiric, născătorul valorilor de lux, al valorilor care sunt limita gusturilor şi pasiunilor noastre — şi nu cumva e *gustul* regulatorul tuturor pasiunilor omului nou? Preponderenţa acelei atitudini care se numeşte gust, a reacţiei imediate şi infinit profunde totodată, a sensibilităţii şi a spiritului, a deschis probabil ochii omului nou, pentru ca să vadă

că fundamentul ideologiilor celor mai sigure de raționalitatea lor sunt lirisme, sunt adică ele singure atitudini de gust.

După cum într-un individ semne prea manifeste ale rasei sau ale profesiunii dau efecte estetice negative, tot astfel determinarea aşa numitului caracter moral îşi compromite cu atât mai uşor şi mai sigur valoarea, cu cât reuşeşte mai bine să realizeze o formulă tipică. în moral, inferioritatea creşte în ochii omului nou pe cât mai clar şi mai simplu se face definirea prin subsumare la un tip general. A fi definibil şi clasificabil este o nenorocire diabolică.

Viața internă a omului nou nu tolerează stagnație. Gusturile şi atitudinile sale schițate până aici se prezintă ca nişte stimule caracteristic iritabile, care cer sensibilității şi spiritului să aibă o atenție deopotrivă pasionată şi lucidă. Stările sufletului nu se moştenesc una pe alta, ci fiecare clipă trebuie din adâncul ei propriu să-şi cucerească din nou bogăția proprie. în omul actual conştiința valorii e o stare de hiperestezie acută; - căci el trăieşte doar, pe alt plan numai, şi cu alte accente decât acele teologice, doctrina predestinării şi a grației.

„Universul mă cuprinde şi mă înghite ca pe un punct; prin gândire îl cuprind eu pe dânsul." Pascal a formulat astfel, cu excelentă concizie, aceea situație a conştiinței care a fost numită aici eul supra empiric. Majoritatea nu ştie sau obişnuit uită de această situație: psihologismul cotidian şi practic în care trăieşte majoritatea o face oarbă sau cel puțin mioapă în această direcție.

Când punctul de care vorbeşte Pascal ia cunoştință că universul este cuprins în el, toate categoriile de fenomene sunt egal obiecte fară nici o ierarhie. Pentru eul supraempiric, omul este şi el obiect fară aureolă, motiv de contemplare gol de autoritatea cu care-l încoronează patosul interesat al vieții sociale. Astfel devine posibilă, de exemplu, o critică estetică a omului.

Osteneala şi sila, câteodată scârba de om, nu morală, ci pur estetică, sunt stări încercate de oricine şi-a ales omul ca obiect de studiu într-un sens oarecare. în asemenea stări apoteozarea omului, în maniera lui Goethe de exemplu şi a altor literați neoelini şi umanitari de pe vremea aceea, sună falş. Poza de Narcis apolinic se arată ca o umflare comic deplorabilă. Şi suntem energic dispuşi să negăm mitologizarea antropomorfa, interpretarea naturii prin om cu intenția de a-l glorifica estetic. A da naturii figură şi înțeles uman ne pare o nerozie de sălbatic. Cred că nici prin convenție alegorică un artist actual nu s-ar putea simți tentat să simbolizeze de pildă vreun măreț fluviu român prin figura atât de excepțional frumoasă şi impozantă a d-lui Tilică Burileanu. Desigur, anticii erau, din toată inima, de părerea contrară. Iar neoclasicii europeni din vremea perucilor făceau, se înțelege, exces de zel în sens antic; gustul lor armoniza peruca cu grotele şi cascadele artificiale şi cu zei de marmură.

Divorțul estetic între om şi natură e o stranie întâmplare modernă, poa ireparabilă. între natura minerală — terestră, meteorică ori siderală — şi om apare disonanță diabolică. Natura minerală, împreună cu haina sa vegetală, îşi bate jo misterios şi irezistibil de meschina simetrie a corpului omenesc; de micimea şi c mecanica paiațărească a mişcărilor lui; de zgomotele sale pițigăiate sau grohăitoar de geometria idioată, de culorile stângaci țipătoare sau stupid terne ale îmbrăc mintei şi ale clădirilor sale. Naturii minerale nu-i putem zice urâtă. Urâtul încep cu animalul şi culminează în om. Cu abstracția ei sistematic unilaterală, arta nu- poate, decât o apărare desperată împotriva urâtului sosit cu omul pe fața frumoa a planetei.

Dar aceste constatări nu însemnează cumva pesimism, nici mizantropie. Om nou s-a liberat de nevoia primitivă, atâta vreme amplificată de filosofi, de presupune şi a consacra peste tot cuprinsul conştiinței, nu ştiu ce unitate şi armon perfectă. Unitatea filosofilor, a celor populari mai cu seamă, e suspectă că ascun o preistorică superstiție aritmetică. Disparatul nu ne mai scandalizează; şi nici n ne mai osteneşte dragostea veche şi copilăroasă de a grupa experiența într-o uni figură după ale cărei detalii simetrice să ierarhizăm aprobări şi dezaprobă universal obligatorii. Şi, de exemplu, putem concepe o degradare estetică a omul față cu alt sistem de fenomene, fară a ne teme că prin aceasta s-ar compromite total valorile umane. Asemenea *totalități* nu sunt decât idoli ai conştiinț primitive. Nu mai e în gustul omului nou să facă totaluri armonice. Esteti atitudinilor sale pur teoretice îl dispensează de asemenea încercări naiv dogmatic

Instanța care, în cursul anilor de veacuri ale vieții istorice, făcea ca totdeau practica să intervină deformant în structura teoriei, nu era alta decât eul socia mărginit în psihologismul său practic. îndreptarea spiritului cătră eul supraempi schimbă orientarea valorilor umane şi ne deprinde a constata fară dezolare, ni intelectuală nici morală, disparatele experienței, ci din contră, a simți frumuseț disonanțelor celor mai insolubile între aspectele valului empiric.

Este un formalism profund care îndreaptă spiritul omului spre obiectivita estetică, şi nu mai mult spre simpliste sistematizări ierarhice prin care se dădea un cuprinse empirice rang de principiu.

Istoriceşte, omul nou, cu interesul său pasionat pentru ceea ce am numit a eul supraempiric, este copilul drept al învățăturilor creştine.

Dominicanul predicator Johann Tauler din Strassburg pomeneşte între fapte contrare voiei lui Dumnezeu şi aceste: să zâmbeşti din slăbiciune - să rămâi seri din falşă demnitate. Nu este această vorbă de la o mie trei sute un precept delicat profund de cochetărie obiectivă?

***Viața Românească,* nr. 5, mai 1927, p. 175—1**

LITERATUL

Bulgăroaica din comedia lui Shaw bănuieşte că ideea pe care şi-o face ea despre eroi şi eroism vine de la Byron, de la Puşkin şi de la Opera din Bucureşti. Această fecioară balcanică ştie, drept vorbind, de la sine cum trebuie preţuită literatura. Cât nu ştie încă, o vor învăţa întâmplările care-i trec peste cap, gonite de criza unui război. Isteţul Shaw a dat critica eroismului convenţional pe seama unor rurali orientali, abia pătaţi de cultură urbană occidentală.

Fireşte, ruralii cei alteraţi, dar cu atât mai mult cei cu totul curaţi de fard cărturăresc, au despre unele lucruri, despre eroism de exemplu, idei mult mai adevărate decât acele pe care le aranjează şi le împrăştie înflorite orăşanul scriitor. Ţăranul oriental ştie, şi a ştiut totdeauna, ceea ce Shaw descopere ca ultimă şi malițioasă noutate în ochii europenilor literarizanţi din Apus. Dar între acest ţăran şi târgoveţ stă perdeaua greoaie a ţărănismului literar cu sentimentalismul lui îmbâcsit şi ipocrit, caracteristic intelectualului semiurban care îl produce.

Cultura literară a creat europeanului o naivitate nouă, artificială oarecum şi deosebită de cea primitivă. Pentru toate ideile care nu ating prea mult interesele lui practice, europeanul mediu este un produs al literatului. Iar literatul este un om care lucrează sub autoritatea unor legi artistice. Efectul esenţial al acestor legi este aceea ce obişnuit se numeşte stilizare. Cuprinsul literaturii este, îndeobşte, un material amplificat senzaţional. Câteodată, filozofii moralişti au denunţat *minciuna* artei, şi psihologul Ribot, mi se pare, a spus ingenios că romanele şi teatrul sunt mitologia omului actual. Literaţii, de partea lor, ca şi toţi ceilalţi artişti, au repetat de când se pomeneşte, în numele „adevărului" şi al „naturii", aceeaşi revoluţie totdeauna energică şi totdeauna confuză. Era confuzia inevitabilă şi comodă fiindcă, de la origini până nu demult, nevoile şi intenţiile artistice erau amestecate, naiv sau interesat, cu nevoi şi intenţii practice - religioase, morale, politice sau chiar ştiinţifice. La mijlocul veacului XIX, confuzia artei cu ştiinţa a fost mai caracteristică şi mai patentă decât în alte timpuri; să nu uităm însă că dogma lui Boileau - *rien n'est beau que le vrai*- nu era decât o formă mai inocentă a aceluiaşi amestec de dorinţe în definitiv eterogene. Totuşi, între toate revoluţiile artistice în favoarea „adevărului", naturalismul lui Zola a fost, după părerea tuturor, cazul cel mai frumos, comic chiar, dar cu deosebire preţios pentru teoria şi istoria literaturii. Dar tocmai

aşa cum a fost, prin naivitatea cu care Zola dezminţea în practică copilăroasa pom-
pă scientistă a teoriilor sale, opera acestui conferenţiar popular al romantismului î
descompunere a devenit, probabil, imboldul ultim şi brutal, care a făcut să se elib-
reze arta literară de retorică - cu un cuvânt mai vag, dar mai popular: de literatur

Bulgăroaica lui Shaw nu are dreptate, cred, atât cât vrea. Mi se pare c
răspunderea trebuie împărţită pe din două. Nu Byron, Puşkin şi libretele de ope
sunt singurii vinovaţi; mai e şi publicul, prin felul lui de a trata poezia.

Interesul publicului pentru poezie se împarte între căutarea unor vagi delectă
asociative şi curiozitatea bine afirmată de a afla idei şi fapte, pe cât se poate deos
bite de acele cu care se întâlneşte în cursul ordinar al vieţii. Prin imagini şi pr
muzicalitate, poezia ajută pe profan să-şi învioreze reminiscenţele personale, să fa
ordine agreabilă în visurile sale familiar-consolatoare. Tocmai această plăcere de a-
amenaja visarea intimă face pe profan să dea poeziei valoare informativă. Astf
poezia se face literatură - şi constatarea este valabilă pentru orice artă utilizabi
informativ.

Acum, fiindcă în zilele noastre arta s-a dezlegat categoric de interese şi d
produceri cu care a fost de la origini amalgamată, intervine între poeţi şi public
caracteristică neînţelegere în privinţa aşa-numitei literaturi.

Artistul actual refuză din principiu funcţiunea de informator. Arta se formea
din atitudini şi procedări abstractive, conştient unilaterale. Ea stilizează în ch
propriu curentul inform al experienţei imediate. Stilizarea artistică apare negreşit
o deformare condamnabilă, îndată ce o judecăm din punctul de vedere al alt
stilizări, al celei banal practice, de exemplu, sau al celei ştiinţifice mai cu seamă.
deoarece acum autonomia artei şi dreptul propriu al intenţiei artistice sunt irev
cabil afirmate, înţelegem că răspunderea pentru sofismul stângaci, pe temeiul căru
arta este utilizată ca instrument de informaţie practică sau ştiinţifică, cade tot m
greu asupra publicului.

Domnişoara Petkof, dintr-un târguşor balcanic, îşi interpretează logodnicu
un maior bulgar - după eroii lui Byron şi ai lui Puşkin. Desigur e vina ei că, la ve
ficare, lucrul se dovedeşte greşit. E vina ei, pentru că n-a înţeles din vreme că poe
n-au lucrat în vederea unei verificări practice. Pentru a o consola, Shaw îi dăruieş
la moment, un otelier elveţian, proprietar a 200 de cai, 70 de trăsuri, 4 000 de f
de masă, 9 600 de şervete, 2 000 de perine, 10 000 de cuţite, furculiţe, şi tot atât
linguriţe, şi porunceşte la 600 de servitori. Gluma e generoasă - glumă de liter
Elveţianul lui Shaw nu-i şi el decât tot un *erou* poetic. Dacă domnişora Petkof
avea ocazie să-l verifice, aşa cum l-a verificat (cu ajutorul decisiv al lui Shaw)
maiorul Saranof, rezultatul ar fi o decepţie mai mult; fiindcă aici decepţia e
numai implicată, ci chiar garantată prin definiţie. Prin definiţia artei - se-nţeleg

Ştim. Bărbaţii maturi, eminent practici, consideră poezia, şi arta în gener
potrivit cu viaţa lor; o desconsideră adică mai mult sau mai puţin amabil. Oricât
maturi şi de practici însă, cad şi ei ocazional în conspiraţia veche şi naivă în c

scriitorii şi publicul cooperează la confecţionarea literaturii. Câţi oameni serioşi nu şi-au închipuit că se informează despre ţărani, mineri, financiari, despre curtea papală şi viaţa sentimentală a episcopilor şi paraclisierilor, prin cetirea romanelor lui Zola? Literatura acestuia a zămislit în capetele cetitorilor o donchişonadă ppzitivistă ilustră; şi enormitatea cazului sporeşte caracteristic valoarea lui instructivă.

De când se ţine minte, publicul cere şi literatul oferă produse extraordinare, chipuri amplificate, fapte senzaţionale, enormităţi sublime, hidoase, comice: zei, eroi, monştri grozavi sau ridiculi. Preot, mag, profet, aed, sau om de condei, literatul, în haine istoriceşte diverse, oferă, sub forme felurite, combinaţii de visare şi gândire care, înainte de toate, trebuie să prezinte imagini excepţionale, în contrast cu norma impresiilor din viaţa comun practică.

Să observăm că, pe vremuri, chipurile oferite de literatură se înfăţişau stând dincolo şi mai presus de public: erau zei şi eroi, creaturi din altă stofa decât muritorii care se uitau la ei ca la nişte stăpâni străluciţi şi misterioşi. Cu timpul, materialul literar s-a coborât la trepte mai normal umane. Oricum, artistul simte şi imaginează afară din normă, *enorm* în înţelesul etimologic, în câtva chiar în înţelesul curent al cuvântului. Legea fundamentală a literaturii rămâne tot amplificarea şi senzaţionalul. Cu cât artistul stă mai aproape de public, cu cât e mai literat adică, cu atât efectele acestei legi sunt mai brutale, fiindcă în majoritatea oamenilor capacitatea de contemplare e slabă şi nestabilă; pentru a o trezi, trebuie violenţă.

Faţă cu diferenţiarea conştiinţei civilizate, greşeşte, din principiu, cine caută *informaţii* propriu-zise despre ţărani, mineri, pescari, călugări, bancheri, despre ruşi, japonezi sau inzi, în romane, în teatru, în impresiile de călătorie ale poeţilor şi romancierilor. Zeci de mii de europeni cultivaţi au repetat, ca faptă reală, că trapiştii nu-şi zic altă vorbă decât: „Frate, trebuie să murim..." Este, se pare, o curată invenţie teatral-poetică a domnului de Chateubriand.

Din vreme în vreme, literaţii singuri îşi dau seama că trebuie corectată sau înlocuită metoda de stilizare ostenită prin abuzivă întrebuinţare. în comedia al cărei titlu este *Arms and the man* —*Arma virumque*[1] de la începutul *Eneidei* — Shaw face o nerespectuoasă revizuire a ideilor *literare* despre eroism. Cred că lecţia trebuie să o înţelegem, noi cei de astăzi, aşa: arta, a lui Shaw nu mai puţin decât a lui Byron, Puşkin sau cea care se cântă la Opera din Bucureşti, să o luăm drept ceea ce este, în specificitatea ei manifestă. Arta este exces sistematic. Desigur însă, nu m-aş mira ca, nu numai privitori şi cetitori pasivi, ci chiar vreun critic să fi luat piesa drept izvor pur de informaţie sociologică şi istorică, asupra Bulgariei şi asupra războiului sârbo-bulgar.

***Adevărul literar şi artistic,* nr. 337, 8 mai 1927, p. 1.**

LEGENDA LUI PAUL VALERY

Nu numai publicul, ci chiar unele ziare bucureştene au fost, timp de vreo luna convinse, mai întâi că poetul Valery, în discursul său de primire la Academi Franceză, n-a vorbit nicidecum despre renumitul autor Anatole France, al căru fotoliu se pregătea să-l ocupe; iar mai pe urmă: că a vorbit, dar numai în bătaie d joc, prin aceea că nu i-a rostit măcar o dată numele, şi mărturisind că n-a citit nic un rând din maestrul pe care trebuia să-l laude. Câteodată, aceste convingeri l exprimau oamenii şi ziarele cu indignare, cele de mai multe ori cu simplă mirar pentru o astfel de răutăcioasă isteţime.

Obişnuit, Bucureştii sunt foarte aproape de Paris; nu atât prin perfecţia mijloa celor actuale de comunicaţie, cât prin intensitatea dragostei bucureştenilor pentr Franţa. Totuşi, legenda noastră s-a format în câteva zile. Formarea legendelor misterioasă.

Discursul de recepţie al lui Valery l-au împrăştiat, în stenograme mai mult ori m puţin exacte, ziarele franceze peste tot pământul. Totuşi, legenda română a trăit câtev săptămâni. Prin locuri mai depărtate de capitala noastră, trăieşte, probabil şi acum, va mai trăi. Fireşte: e durabilă, fiindcă e plăcută şi mulţumeşte trebuinţe adânci a naturii umane. A trebuit, negreşit, să se nască în mintea acelor care cei dintâi au citi cu aprinsă curiozitate, discursul. Ceilalţi au adoptat legenda, fară verificare.

Mi se pare că onorabilul academician Hanotaux ne-ar putea ajuta să facem încercare explicativă. Răspunzând lui Valery, i-a spus de la început: „Vous ête Monsieur, un auteur difficile." Este o înaltă şi venerabilă tradiţie a scriitoril francezi să nu fie dificili, este oarecum o glorie clasică a literaturii franceze. Î general, dar încă la Academie, şi într-un discurs de primire! Prin urmare, Valery făcut o lovitură revoluţionară; şi o confirmare, interesantă şi distractivă, a fapt sale e legenda bucureşteană relativă la discursul său... Dar toate revoluţiile s pregătesc îndelung: aşa ne învaţă filozofia evoluţionistă.

„...Le courant d'impressions auquel avide quelque lecture avait bu, sans qu'el resistât l'emportait et la voilâ voguer parmi les îles nonchalantes et les touff

d'orgueil de son seul vouloir. Alors si bien amalgamees en le tresor de sa vacance ces impressions et ces râveries que, non plus etrangeres â soi-m£me, ma Pensee ne Ies croyait susciter en soi d'un eveil spontane et selon nul autre que soi. Mais quand dans cette pensee enfin la lumiere se fit, eut-il fallu brusquement qu'elle se depouillat de l'eclat dernier de cette splendeur factice et devait-elle taire la totale absorption de tout râve en elle pour froidement ne peser et ne dire que la qualite des proses unies par Mr. de Regnier sous le titre *Contes a soi-mâme..."*

Acestea sunt extrase dintr-o dare de seamă a lui Andre Fontainas, şi anume din concluzie. Partea cea mai mare este o poemă în proză, unde e vorba de mare, de noapte, de un călăreț care misterios soseşte într-un castel ruinat, şi, ca să fie cetitorul întrucâtva prevenit, autorul mărturiseşte ca punct de plecare „son imprecise et inconsciente extase". Această remarcabilă proză este intitulată: *Paralipse anagogiquc pour Henri de Regnier,* şi se află publicată în *la Societe Nouvelle,* în anul 1893, luna decembrie... Astfel se pregăteşte o revoluție. Mai târziu, Fontainas a dedicat un volum lui Valery.

...„Un individu de la premiere grandeur se considere d'abord assujetti aux necessites et realites communes; et il se replace ensuite dans le secret de la connaissance separee... La clair-voyance imperturbable qui lui semble (mais sans le convaincre tout â fait) le representer tout entier â lui-meme, voudrait se soustraire â la relativi te qu'elle ne peut pas ne pas conclure de tout le reste... *Durus est hic sermo,* va bientot dire le lecteur. Mais en ces matieres, qui n'est pas vague est difficile, qui n'est pas difficile est nul. Allons encore un peu."

Ce poate face lectorul cu educația *literară,* cea cunoscută de toți, care ne-a necăjit mai întâi cu Boileau, pentru a ne învăța să ne încântăm mai pe urmă cu Maupassant, cu Emile Faguet, şi alte încarnări perfecte şi curente ale eternei limpidități latine şi comune? Valery va fi fost el cuprins de scrupule, când a scris, la urma pasajului citat, acele cuvinte de încurajare: *allons encore un peu?...* E greu de închipuit că-1 vor urma mulți. înțelegem: cetitori francezi; şi cu atât mai mult e valabilă îndoiala pentru frații lor mai mici, latinii din Bucureşti.

Nu se poate hotărî dacă pe vreun cetitor sau ascultător francez, discursul lui Valery îl va fi întărit şi mai mult în sentimentul, candid exprimat de Hanotaux, că poetul adoptat dăunăzi de Academie este un autor greu. Cine ştie? poate şi-n Paris discursul acela a dat naştere la vreo legendă. Acolo însă, legenda a rămas umilă şi obscură, pe când în Bucureşti a avut o existență strălucită, deşi prea lungă.

^Valery nu a pomenit o singură dată numele lui France în toată lunga lui cuvântare. De când există retorică - şi retorică academică îndeosebi - s-a socotit ca

eleganță să vorbeşti în aluzii şi perifraze. Este un joc literar vechi să nu spui lucrurilor pe nume. Valery a avut ambiția unui record şi a reuşit. în secolul XVII, un literat a vrut să scrie un roman de o mie de pagini, în care să nu se afle cuvântul *car.* L-a scris, dar a greşit de trei ori, se zice. Adevărat că întreprinderea era mult mai grea decât a lui Valery. Romancierul de pe la 1630 declarase că acea conjuncție îi era nesuferită. Aceasta nu însemnează că Valery — cum vrea legenda — a evitat dăunăzi numele lui France din antipatie sau lipsă de considerație pentru acest autor. Şi ne putem închipui că Valery, considerând pe France ca pe un purtător eminent al clasicismului în culmea artificialității sale strălucitoare, a găsit de cuviință să-şi orneze cântecul cu acel marafet stilistic atât de plăcut vechiului gust clasic iubitor de aluzie şi perifrază.

Altminteri discursul e simplu, sincer şi clar, despărțind cu grijă binele şi răul în scriitorul pe care vorbitorul era obligat să-1 laude. „Toutes Ies chances d'erreur sur la personne, et mame d'inintelligence de l'oeuvre sont avec moi" — mărturiseşte noul academician, şi spune că a vorbit numai o singură dată cu France. Din aceste modeste mărturisiri, legenda a scos că Valery n-a cetit un rând din Anatole France, şi că s-a lăudat oarecum de această ignoranță — ceea ce, desigur, trebuie să pară picant şi senzațional... de o picanterie întrucâtva balcanică şi prea puțin verosimilă în lumea literară şi în locul unde se ținuse discursul.

Valery a judecat pe France cum îl judecă cei mai cumpătați dintre „tinerii" literaturii franceze de astăzi, şi trebuie să-1 judece un mallarmist care e, şi caută să rămâie, lucid şi cuminte ca un prieten de aproape al lui Boileau. Fiindcă aceasta pare a fi originalitatea situației literare a ultimului poet acceptat de Academia Franceză.

E drept: Valery îşi spune, fară încunjururi, decât doar malițioase, antipatia pentru acea claritate literară la care ține şi la care nu poate renunța publicul. însă el nu vrea să fie nici printre acei „demons litteraires, tout occupes, dans leurs tenebres, de tourmenter la langue commune". Vrea şi claritate clasică, şi închinare pasionată către cugetarea riguroasă, neînfrânată prin inferioare interese de popularizare, păstrând cu preferință din metoda clasică jocurile esențial-impopulare ale prețiozității.

însă publicul ştie ce ştie. Iar cel bucureştean, îndeosebi, a răspuns acestor ambiții complicate cu o legendă atât de perfect hazlie, încât pare malițioasă.

***Adevărul literar şi artistic,* nr. 349, 14 august 1927, p. 1**

LIRISMUL COMUN

Cunosc oameni care nu pot suferi poezia lirică. Dintre aceştia, câţiva au antipatie pronunţată şi pentru muzica vocală. Glasul omenesc, oricât de frumos fiziceşte şi oricât de bine cultivat, păstrează, zic ei, prea mult ţipăt animalic şi emotivitate brutală; cu deosebire în cântecul solo, vocea umană are un fond de radicală nemuzicalitate, e prea „naturală". Este bine să observăm aici că tuturor profanilor, şi cu deosebire profanilor de cea mai inferioară specie, glasul omenesc le place mai mult decât orice alt fenomen muzical, tocmai fiindcă muzica vocală vine drept din inimă.

Cred că refractarii de care vorbim merită atenţie. Mai întâi, este o sinceritate destul de rară să spui pe faţă că nu-ţi plac lucruri care sunt obiect de admiraţie şi izvor de plăcere pentru foarte mulţi oameni. Apoi, în negativitatea acelor refractari s-ar putea afla simptome interesante ale transformării gustului în artă şi literatură. In sfârşit, pentru teoria artei, este preţios să cunoaştem orice tip sau atitudine, fie ale artiştilor fie ale grupelor care compun publicul.

Descoperirea aşa-numitei poezii populare, la sfârşitul veacului XVIII, a fost întâmplarea literară care, mai mult decât oricare alta, a influenţat formarea liricii romantice, exceptând întrucâtva pe cea franceză. Până astăzi încă, stilul celei mai comune poezii lirice implică acele caractere care altădată s-au numit populare.

- Warte nur, balde
Ruhest du auch..}
- Când eu stau şoptind cu draga
Mână-n mână, gură-n gură...
- Qu'as-tu fait de ta jeunesse?...

Goethe, Eminescu, Verlaine ne dau aici nişte exemple, după cum cred, nediscutabile de acea simplicitate care încântă nelimitat pe amatorii poeziei pornite de-a dreptul din inimă. Desigur, repertorul perfect în acest gen se află în lirica lui Heine. El a avut, în grad eminent, darul poezioarei care se încheie cu: „Ich liebe dich, - / Mein Herz zerbricht,- / Du Herzallerlebste mein"[2] ş.a. Versul final apare

astfel ca o surpriză drăgălaş presimţită, şăgalnică sau sentimentală, şi această surpriză este chiar miezul întregului farmec. Canonul care, în acest caz, regulamentează admiraţia, are două articole: simplicitatea şi naturaleţea. „Te iubesc" este, în adevăr, simplu şi natural: o formulă veşnic tânără, a cărei capacitate emoţională nu se poate istovi. Dogmatica aceasta a poeziei lirice comune implică numaidecât o excepţie specifică şi intersantă: nu se admite că aceste elemente de superbă simplicitate ar putea fi cumva socotite ca banale sau vulgare. Este hotărât că există o deosebită şi misterioasă putere care le apără radical de banalizare. Se mai admite încă — dar aceasta e o amplificare utilizată mai rar — că simplicitatea şi naturaleţea de care vorbim sunt obiecte ale unui soi de admiraţie indirectă. Şi anume: li se descopere acelor formule lirice, simple şi naturale, un farmec oarecum istoric sau dramatic; adică, admiratorul cărturar se imaginează în locul şi în timpul unor oameni *simpli* şi *naturali,* care spontan şi direct din inimă, cântau în asemenea formule. Se organizează, prin urmare, un joc de-a omul simplu şi de-a poetul popular. După cum se vede, aceasta este o procedare complexă, şi foarte intenţionată, de a gusta simplicitatea şi naturaleţea. Negreşit, operaţiunea aceasta nu reuşeşte decât acelor persoane specific sugestibile, care din capul locului sunt admiratoare ale lirismului comun.

Cuprinsul formulei lirice este, în general, o înţelepciune elementară sau o explozie sentimentală, şi una şi alta prezentate ca imediat pornite dintr-o situaţie intimă a poetului. Creaţia lirică trebuie să fie legată de sensibilitatea autorului întocmai ca fătul de mamă prin cordonul obilical; şi evidenţa cât mai deplină a legăturii acesteia formează esenţa şi valoarea proprie a producţiei lirice. Astfel este alcătuit sistemul de interpretare admirativă a lirismului comun. Şi aici nu trebuie să pierdem din vedere că admiratorii de care-i vorba nu sunt numaidecât oameni banali sau insuficient cultivaţi; din contră: unii dintre dânşii sunt printre cei aleşi, nu numai prin sensibilitatea, ci şi prin spiritul şi cultura de care altminteri dau dovadă. Tocmai această împrejurare face ca obiecţiile refractarilor să apară mai interesante şi mai bizare.

Din toată lirica lui Goethe, dacă exceptăm bucăţile puse în muzică, puţine poezii sunt, până astăzi, atât de sincer admirate ca strofa care începe: „Ober allen Gipfeln ist Ruh"[3]. Evident: sonoritate şi imagini se împreună aici în chip cu totul nou pentru lirica europeană de până atunci, şi pentru acea care a urmat multă vreme după Goethe. Este un acord scurt, cu rezonanţe adânci de o covârşitoare bogăţie, care aminteşte impresionismul poeziei chineze. Cunosc însă admiratori ai acestui exemplar de rară frumuseţe lirică, care refuză hotărât ultimele versuri: „Warte nur, balde/ Ruhest du auch". Este aici o cădere supărătoare în ton didactic, o afişare indiscretă de înţelepciune semipopulară, pe care numai muzicalitatea o face, pân[5] la oarecare punct, suportabilă. Pe ţesătura delicată de imagini, ne întâmpină deodată *sentinţa* brodată în horbotă groasă. Fără îndoială: „Balde, ruhest du auch" — este un adevăr dintre acele care se recomandă sugestibililor prin

simplicitate şi naturaleţe, se poate zice sublimă. însă un refractar va rămâne cu impresia unei banalităţi fară leac, nici scuze. Toate fatalităţile dezvoltării europene intelectuale şi estetice au împins, fară întoarcere posibilă, un asemenea adevăr înţelept în masa atonă şi amorfa a banalului. Şi-i probabil că sugestibilul, numai din entuziasm sumar, se osteneşte să salveze o astfel de banalitate cu ajutorul unor sofisme vulgare. Atitudinea sugestibililor în artă este sentimentală, nicidecum estetică. Pe dânşii îi stăpâneşte un optimism popular care le creează o sensibilitate obtuză şi pripită. E frumos, zic şi, şi - ce mai atâta vorbă!

Un german a tradus o poezie a lui Li-tai-pe astfel:

„Im Herbst kreist einsam uberm grauen Weiher
Von Schnee bereift ein alter Silberreiher.
Ich stehe einsam an des Weihers Ştrand,
Die Hand am Blick, und ăuge stumm ins Land."[4]

Li-tai-pe pare că schiţează o acuarelă. Procedarea aceasta picturală e frecventă în poezia chineză. Virtuozitatea acestui maestru e considerată ca exemplară de către literaţii chinezi; şi, probabil, orice european, a cărui judecată literară nu-i strâmtată de modele şi reguli ale esteticei şcolare simte imediat strălucirea artistică a celor patru versuri. Contururile acestei impresii prime, de pură vizualitate, se irizează într-un nimb de tonuri lirice. Toamnă - vultur argintiu, bătrân şi *singuratic,* pluteşte în cercuri deasupra lacului sub promoroacă - omul, *singuratic,* priveşte tăcut în zare: aceste grupe de impresii, saturate de vizualitate măiestrită, dezlănţuie unde care răsună infinit în adâncul difuz al memoriei noastre afective. Germanului trebuie să-i lăsăm meritul de a fi realizat, prin mulţimea silabelor pline de A, o muzică de sonorităţi reci, pătrunse de albul şi de cenuşiul palid al brumei şi negurilor tomnatice.

Lirismul chinezului este eminent artistic. La dânsul, datele brute ale experienţei practic afective au fost minuţios trecute prin specifica sensibilitate şi specifica inteligenţă a experienţei estetice. Iar: „Balde, ruhest *du* auch" - „Qu'as-tu fait de ta jeunesse" - *„Da-mi* o oară de iubire" - „Când *eu* stau şoptind cu draga..." - au rămas în stare de enunţare a unor afaceri private. Se înţelege: între public şi poetul său, mai ales dacă intervine şi muzică vocală, se stabilesc legături puternice, fiindcă „inima" oricui are, în definitiv, aceleaşi afaceri. Această comuniune afectivă a publicului cu poetul poate da efecte intense, şi asemenea efecte le poate numi cine vrea, estetice, dacă acest cuvânt îi face plăcere şi dacă emoţia estetică nu-i decât o formă a simpatiei sociale, care este, cum se ştie, un izvor larg şi comod de soluţii pentru tot felul de probleme filozofice.

Ruralul autentic se înduioşează de „Leleo, ş-oi să mor", pentru că afectivitatea lui este nediferenţiată şi nu se poate desface din complexul rudimentar al vieţii practice. Lui, când cântă sau când îi zice lăutarul, îi trebuie să facă şi cu ochiul la

lelea care-i stă în faţă, în carne şi oase. însă europeanul urbanizat a pierdut orice legătură sinceră cu:

„Je me souviens, je me souviens
Des heures et des entretiens,
Et c'est le meilleur de mes biens."

Deşi mult mai cuviincioase decât altele, şi aceste versuri sunt aproape de limitele romanţei oarecum practice, de la care înainte începe estetica suburbană.

Aproape toate întâmplările însemnate în istoria poeziei europene moderne ne arată că ceea ce am numit aici cazul refractarilor este semnul unei orientări generale a spiritului şi a gustului literar.

în Heine chiar, ghitaristul tipic al burghezimii sentimentale, a început criza liricii comune. El a turnat, în siropul seminaiv al cântecelor, otrava originală a humorului şi a persiflajului... Până astăzi încă, nu s-a potolit deplin scandalul, nu s-a rezolvat mirarea indignată a criticilor şi dascălilor de literatură.

Un sentiment nou de pudoare psihică venea atunci să dea la o parte, deopo-trivă, sensibleria salonieră a veacului XVIII şi naiva grosolănie a sentimentalităţi populare. Şi în humorul impertinent, în persiflajul, cum se zice, cinic al lui Heine se afirmă tocmai această nouă pudoare. Sensibilitatea modernă se apăra violent ş aspru de publicitate, de vulgarizarea socială a vieţii celei mai intime şi mai personale a individului. începea a-i fi scârbă europeanului să plângă în batista altuia.

Impersonalismul parnasienilor n-a fost decât o altă formă şi treaptă a aceleiaş transformări a sensibilităţii. Iar Rimbaud, începătorul poeziei moderne, ne-a lăsat şi în această privinţă, exemplul monumental:

„Doux comme le Seigneur du cedre et des hysopes,
Je pisse vers Ies cieux bruns tres haut et tres loin,
Avec l'assentiment des grands heliotropes."

Cei care au venit de atunci încolo, Mallarme cu simboliştii, Verhaeren, Jamme şi răzvrătiţii diverşi până la Ivan Goli şi Mathias Lubeck, luptă, cu accente şi intenţi diverse, aceeaşi luptă pentru artistizarea lirismului.

Poezia-romanţă, oriunde apare, este o faptă literară impudică, ridiculă, vulgară Semnele stilului acestei poezii sunt iremediabil dizgraţioase; şi, fară îndoială, cu atâ mai respingătoare, cu cât poetul greşeşte să le strecoare într-o poezie altfel accepta-bilă, ori chiar strălucită. „O oară de iubire". „Du Herzallerliebste mein" nu se ma pot reîntoarce din ocolul mahalalei, rămân flori definitive ale poeziei mitocăneşt Ca atare, ele pot fi utilizate parodistic, putinţa însă de a le actualiza estetic nu ma

există pentru europeanul urban, fiindcă sensibilitatea lui şi-a schimbat esenţial calitatea.

Pentru a salva teoretic lirismul comun, se invocă de preferinţă aşa-numitul factor asociativ. Dar nu ajută întru nimic actualizării estetice faptul că-ţi aduci, de ex., aminte, că pentru alţi oameni, în alte vremi şi în alte locuri, romanţa sau versul au fost *frumoase* şi *veneau din inimă.* Acest fel de reminiscenţe pot servi pentru caracterizarea epică sau dramatică a acelor tipuri şi situaţii istorice, şi, chiar ca element pentru o asemenea caracterizare, lirismul comun aduce cu sine inevitabil o nuanţă umoristică. Dar în cazul acesta situaţia psihică e schimbată total. Romanţa priveşte exclusiv pe doamna cu zulufi şi crinolină, cum o văd în gravura sau în romanul de pe vremuri, şi negreşit adaoge acestei fizionomii o notă uşor comică.

După cum în impresia imediată, în totalitatea răsunetelor sale senzuale sau afective, nu-mi e câtuşi de puţin prezent faptul că Li-tai-pe era chinez şi scria pe la anul 750 după Hristos (şi acest fapt nu capătă importanţă decât în conştiinţa neliterarilor, pentru a le stimula capacitatea de admiraţie, rudimentară şi confuză), tot astfel nu-mi poate reînvia estetic versurile citate din Eminescu amintirea că, în copilărie, le-am auzit declamate de o cucoană între două vârste, care se legăna ritmic, pe cerdacul unei case de ţară umbrit de zorele, în răcoarea dimineţii.

Sunt printre noi oameni cultivaţi care păstrează poeziei-romanţe o îndărătnică şi curioasă duioşie. Este, probabil, un abuz de asociaţii anestetice care-i face să întârzie în această atitudine şi-i ispiteşte necontenit să caute cu orice preţ justificări estetice acolo unde nu se pot găsi. în faţa acestor sugestibili, am vrut să rezum obiecţiile radicale ale celor numiţi de mine refractari. Pe aceştia, cel puţin, îi cunosc, cred, destul de bine. Sunt şi eu printre dânşii.

***Adevărul literar şi artistic,* nr. 355, 25 septembrie 1927, p. 1.**

STILUL TEATRULUI

„O! pere de familie! o! poete! je faime."

Cu acest alexandrin emoţionat încununa Emile Augier un fel de cap de operă burghez intitulat *Gabrielle,* un pachet de vreo mie de versuri *secundum artem* împărţite în cele cinci acte tradiţionale, recitate pentru întâia oară în decembrie 1849 pe scena Comediei Franceze. Pe atunci romantismul isprăvise de cheltuit toată zestrea lui literară şi ideologică. Hugo, George Sand şi revoluţia de la 48 erau fenomene sfârşite. Louis Bonaparte arunca grăbit romantismul social, viclean şi mediocru, pe care-l purtase în tinereţe, şi purpura lui nu avea să fie decât o uniformă de intendent al burgheziei sigure de triumful ei neglorios, dar solid.

Nu ne interesează aici filozofia familiei în teatrul lui Augier. Criticii de p vremea lui, alăptaţi încă în romantism, s-au supărat cât trebuie de aceast elucubraţie grosolan tendenţioasă.

Gabriela este soţia pocăită a unui avocat — om prozaic, dar, în fond, o inim mare — care o scapă de ispita de a păcătui cu secretarul, om tânăr şi fire poetică.

Piesa era, evident, o faptă bună, şi Academia a dat autorului un premiu d virtute. Din toată fabricaţiunea teatrală a lui Augier, *Gabriela* rămâne îns monumentală, prin hotărârea radicală şi vitează de a transpune, Iară bătaie de ca viaţa burgheză contemporană în registrul bunei şi adevăratei poezii clasice, d curând reabilitată de către iubitorii de ordine. De când, prin istovirea clasicismulu eroii legendari, regii şi reginele ilustre, pierduseră monopolul literaturii dramatic nu s-a putut fixa încă, în Franţa cel puţin, un nou stil tragic. „Drama" burgheză, înfiinţarea ei în veacul al XVIII-lea, şi-a confecţionat, din resturile vechiului st tragic, un sirop retoric jumătate sentimental, jumătate patetic, pe care oamenii c gust l-au respins cu silă, judecându-l bun numai pentru cămara ingredientel literare celor mai vulgare. Privind lucrurile sumar, până la Ibsen, nimic nu s schimbat în această privinţă. „Piesa" pariziană veche — Scribe, Sardou, Dumas nenumăraţii lor ucenici puţin memorabili — a fost scrisă cu o lipsă de scrupul adevăr inocentă: pentru aceiaşi automaţi recitatori, aceeaşi elocvenţă speci teatrală, specific falşă şi stângace. Din tot acest repertoriu francez, numai *Parisienne* a lui Becque pare scrisă cu grijă susţinută de a evita pateticul ordinar scenei. Dar şi în această „piesă", eroina este adeseori o prea perfectă *discoureuse;* i

pe amantul ridicol, Becque îl face câteodată paiață, întrebuințând proceduri exact moliereşti. Ultimii celebri debitând de proză teatrală, Bataille şi Bernstein, au rămas credincioşi vechiului stil cu atâta abilitate, încât masa spectatoare nici măcar să nu prinză de veste cât e de vechi — poate cu deosebirea, în favoarea lui Bataille, că Bernstein risipeşte patosul rânced mai cu seamă pe temă erotică, fară urmă de pudoare artistică.

Pe oamenii care erau tineri în anii 90 ai secolului din urmă, i-a încântat apoi o bucată de vreme teatrul oarecum socialist al lui Mirbeau. La lumina avantajoasă a unor idealuri revoluționare trandafirii, fragezii socialişti burghezi, de exemplu acei care la noi în țară s-au numit mai târziu „tinerime generoasă", au văzut în *Les mauvais bergers* şi în *Les affaircs sontlcs affaires* nişte duble capodopere: şi literare şi umanitare.

Iar generația următore de socialişti burghezi, ceva mai stacojie, capătă crampe de admirație pentru submediocra dramă revoluționară a rusului Leo Kampf, un ageamiu complet, ignorant până chiar şi în elementarele maşinării melodramatice ale francezului.

La Mirbeau, domnişoara Germaine Lechat, fiica revoltată (vă rog!) a unui ziarist şi samsar veros, vorbeşte, când e momentul tare, cu fraze ca acestea:

„- Eh! bien, ecoute-moi... Quand je suiş rentree... ce matin... dans ma chambre... il m'a ete impossible de m'endormir... J'avais trop brulants sur moi... trop vivants en moi... tes paroles, tes caresses... et tes baisers... J'ai gagne la campagne... puis la forat... Et j'ai marche... marche... Je n'eprouvais plus que la sensation d'âtre dans la fraicheur et dans la joie../Et je pensais â toi, â nous... â notre tendresse immense et sauvage... sauvage comme les arbres dont je frolais les branches mouillees, comme les fleurs dont je respirais le tout jeune parfum... Puis... je suiş revenue lentement, le coeur apaise... heureuse... oui... presque heureuse... Brusquement, dans une eclaircie de la forat... j'ai aperțu le château qui se dressait au loin... Alors j'ai rețu un coup... comme si je venais de voir la mort... Q'a ete une minute affreuse... une minute d'horrible enchantement... J'ai eu plus lourde que jamais la vision reelle... physique... de tout ce qu'il cache en lui... de tout ce qu'il ecrase... de tout ce qu'il tue... autour de lui... Ces bois... ces champs... ce parc... cette masse de pierre... implacable dans le soleil... des crimes! Pas un brin d'herbe... pas un caillou... pas une petit sente qui ne fussent voles... Et sur ce sol ou je marchais... sur ce sol qui est â moi... car il est â moi... songes-y... je n'entendais plus que des larmes... et ne voyais plus que du sang... II me semblait que tout autour de moi me criait «voleuse... voleuse»... Et ce qu'il y avait de joie en moi... s'est change, tout d'un coup, en souffrance... et ce qu'il y avait d'amour en moi... est redevenu de la revolte et de la haine... Non... non... je ne puis plus... je ne puis plus... J'avais cru que je n'existerais qu'en toi... Et bien non" etc, etc. (Mirbeau, *Les affaires sont les affaires,* actul II, scena 5).

Am făcut citația atât de lungă, pentru că nu cred să existe document mai perfect pentru a arăta cum e stilul teatrului burghez, în tragic; un *ragout* din cele mai necomestibile resturi ale vechii retorice, drese cu un soi de sos liric, oarecum modern, încă mai răsunător de mațe decât acele resturi, dacă se poate. Este evident că un autor care, pentru a ne arăta conflicte ce vor să fie tragice, construieşte astfel de păpuşi bune de speriat copii, cum sunt, de exemplu, acele din piesele lui Mirbeau, nu se va osteni să găsească un stil tragic nou şi adevărat. Astfel, a fost o întâmplare logică faptul că *Les mauvais bergers* a inspirat o operetă sentimentală cu muzică de inevitabilul Franz Lehar. Aşa se explică şi discreditul teatrului în ochii adevăraților artişti literari şi ai restrânsului lor public.

E destul de curios faptul că unul şi acelaşi om din public se împacă deopotrivă de bine, şi uneori în deplină sinceritate, cu poezia lui Verlaine, a lui Rimbaud, a lui Mallarme - şi cu teatrul de care vorbim. Curiozitatea apare şi mai iritantă când vedem pe acelaşi om, Henri Bataille, scriind poezii ca adevărat artist şi piese de teatru întocmai la nivelul acelui gust prost care compromite într-atât literatura dramatică. Se vede că teatrul are un drept absolut şi misterios la grosolănie şi puerilitate artistică.

Romanul însuşi a devenit, în zilele noastre, artistic; totuşi piesele lui Brieux, Weber, Bernstein sau Bataille au în parte acelaşi public şi preocupă atenția aceloraşi critici ca romanele istorice ale lui Henri de Regnier, sau, acum în urmă, ale unui Proust, Gide sau Cocteau. Artiştii şi diletanții cari, acum douăzeci de ani, profetizau moartea teatrului, s-au înşelat. Dimpotrivă: inferioritatea esteticii şi retoricii teatrale a căpătat o vigoare nouă şi consfințire neaşteptată prin cinematograf.

Teatrul de care vorbim pare scris pentru un public care n-ar cunoaşte decât romanul-foileton din *Le Matin,* din *Le Journal,* poate din *Le Petit Journal.* Oamenii puțin socotiți s-au grăbit să creadă că spectacolul în sine, pitorescul scenic, poetic şi dramatic, ar fi condamnabil şi condamnat chiar. Acest fel de oameni îşi închipuie că materialitatea, cum se spune, adică ceea ce există pentru simțuri şi pentru fantazie, nu-i lucru pentru oamenii distinşi, ci numai pentru vulg. în această judecată se ascunde o veche şi adâncă nerozie, întreținută de oarecare concepții filozofice semipopulare, semiacademice.

Dar, între timp, regizorii artişti au dovedit oricui poate înțelege, câtă poezie şi artă rafinată sunt compatibile cu spectacolul. Cu toate acestea, în însuşi luminatul Paris, publicul şi meşteşugarii teatrului lasă în părăsire dramele poetice ale lui Musset şi se înghesuie să asculte platitudini monotone, fară să aibă aerul de a simți că patosul şi fantazia din care-i făcut acest teatru, „de moravuri şi de probleme", sunt foarte aproape de visele literare ale fetelor de *concierge.*

Cei care dănunăzi strâmbau din nas când venea vorba de spectacol, trebuie să se pocăiască astăzi, sub pedeapsa teribilă de a fi dați la o parte ca demodați. S-au şi pocăit probabil şi pelerinează zelos prin cinematografe. De altfel, cei ce-au făcut moda aceea ostilă teatrului în sine erau, adesea, simple maimuțe ale artiştilor literari, care în adevăr îşi dedeau socoteală de inferioritatea teatrului şi de cauzele ei.

Ceea ce supără pe omul de gust nu-i materialitatea spectacolului, ci puerilitatea acţiunilor şi a caracterelor, dar încă mai mult, vorbirea din „piesa" modernă cu pretenţie de tragedie. Când domnişoara Lechat debordează retoric în felul arătat, spectatorul care are nervi şi creier bine formaţi se crispează şi se simte sub ameninţarea violentă a răului de mare.

Artiştii adevăraţi pe care i-a atras teatrul, în vremea noastră, au încercat leacuri diverse.

Maeterlinck a făcut teatru poetic şi fantastic. Ibsen a introdus chipuri bizare şi situaţii extraordinare, pentru a justifica un stil, original combinat din ticuri poetice şi ciudăţenii umoristice. Strindberg, după o nenorocită încercare de dramă „naturalistă", în *Domnişoara Iulia,* unde un lacheu ţine tot timpul fantastice discursuri sociale, izbuteşte să arate, în *Tatăl,* burghezi tragici, care au vorbirea aproape străină de patosul vulgar al teatrului. Această dramă şi acele ale lui Tolstoi sunt cele mai neatinse de grimasa retorică, pe care repertoriul francez şi imitaţiile sale nemţeşti sau altele ne deprinsese să o socotim inevitabilă.

Deci: burghezul occidental a fost acela care s-a dovedit radical impropriu ca material tragic, chiar de la primirea lui în teatru şi în literatură, la mijlocul veacului al XVIII-lea. Şi retorica, impusă de personajul burghez furnizorului de teatru, a devenit, cu vremea, cauza dezgustului pe care teatrul a ajuns să-1 inspire artiştilor adevăraţi.

Reînnoirea teatrului, încercată de Pirandello, se întemeiază tot pe transpunerea fantastică, pe stilizarea persoanelor în sensul marionetei poetice sau al apariţiei de vis.

Anul trecut, Gaston Baty şi Maurice Briliant, doi literaţi catolici, au încercat să critice şi să transforme teatrul dintr-un nou punct de vedere. Critica lor pleacă de la tragedia clasică:

„Teatrul lui Racine, spune Baty, e text de simplă lectură; reprezentarea scenică e aici aproape de prisos. Cuvântul spune tot şi nu cere să fie complectat prin nici un alt fel de expresie. Ceea ce înseamnă că teatrul lui Racine nu-i teatru. Tragedia clasică poate fi comparată cu transcrierea la piano a unei opere orchestrale." Baty vrea reînnoirea sau mai degrabă crearea din nou a teatrului adevărat, cu ajutorul dramei sacre medievale. Teatrul e spectacol. Şi criticul catolic îşi precizează obiecţia contra tragediei clasice prin constatarea următoare: teatrul lui Racine ignorează natura, legăturile şi conflictele omului cu dânsa. Prin aceasta, Baty pune în evidenţă insuficienţa, sau chiar incapacitatea tragică a clasicismului. Această incapacitate e constitutiv implicată în sistemul clasic.

„Pentru o inteligenţă străină, pasiunile noastre ar părea certuri de clopotniţă… Care înger va întreba pe Titus de ce nu s-a însurat cu Berenice, sau de ce Andromaca a promis mâna ei lui Pyrrhus?

Ce reprezintă Berenice, când o compar cu ceea ce-i invizibil în cerşetoarea care mă opreşte, în prostituata care-mi face semn? Berenice trăieşte o viaţă seacă şi stingheră, care nu se va reînnoi niciodată. Ea nu comunică cu Dumnezeu, ca Hamlet şi Ofelia."

Maeterlinck, flamandul mistic şi romantic, denunţa astfel, din punctul său de vedere, sărăcia esenţială şi nulitatea tragică a teatrului clasic şi psihologic. Şi aici misticul se simţea satisfăcut: tragicul se naşte şi există în misterul metafizic, în legătura tainică a omului cu natura întreagă. Şi cu această ocazie capătă înţeles serios vechea glumă improvizată de Chapelle după premiera *Berenicei:* „Marion pleure, Marion crie, Marion veut qu'on la marie!" Aproape nu e tragedie clasică la care epigrama lui Chapelle să nu fie aplicabilă.

Privit de aproape şi cu mintea liberă, însuşi teatrul clasic era burghez; prin urmare, esenţial netragic. Burghezul parizian de la 1660 prelucra naiv datele tragice antice. Acestea erau atunci teme impuse de şcoală, obligaţii unice de cultură, cărora nu putea să se sustragă omul de condei. Temele acestea, el nu le dezvolta decât în spiritul şi gustul burghez, căci deopotrivă lipsea lumii intelectuale de pe atunci ş simţul istoric şi suflul metafizic. Era o lume naiv-actualistă; o burghezie binecrescută, foarte conştientă de buna ei creştere; iar această conştiinţă de bună-creştere mărginea tot orizontul intelectual şi estetic al acelei burghezii.

Burghezul lui Racine e tot atât de incapabil să vorbească *tragic,ca* şi al lui Mirbeau: tragicul se găseşte dincolo de experienţa şi de înţelegerea sa intimă. De la veacul al XlX-lea încoace, burghezul, galvanizat de romantism, oricât încearcă să vorbească tragic, aiurează caraghios în retorica lui Eschil, amestecată cu declamaţie â la Corneille şi cu enormităţi verbale ridicul-sublime din trâmbiţele lui Hugo — ş nu poate ajunge să ştie cum să vorbească potrivit cu mutra şi cu viaţa lui.

Cu desăvârşire deplorabilă devenea retorica teatrală în cazul burgheziei socialiste de la anii 90 şi următorii. A fost atunci ultima grimasă literară, şi poate cea mai ridiculă, a liberalismului social. In comparaţie cu aceasta, chiar cochetăria catolică şi mistică a burgheziei de astăzi pare ceva mai acceptabilă.

Adevărul literar şi artistic, nr. 357,9 octomvrie 1927, p. 1

DESPRE VOCABULARUL CRITICII

Când Sainte-Beauve era băiat tânăr, ştiinţele naturale intraseră tocmai în vârsta lor de glorie. Acest tânăr a început să studieze medicina; a urmat cursuri de anatomie, a fost extern într-un spital. Din acesta familiarizare cu metoda ştiinţei, nici o urmă pedantă nu a rămas în criticul literar de mai târziu. O dată sau de două ori, doar, a scris că ambiţia lui primă ar fi să facă „istoria *naturală* a spiritelor". Altminteri, a rămas credincios deplin terminologiei critice moştenite din bătrâni.

A mers, poate, prea departe în această scrupuloasă ortodoxie; căci nu ierta termeni tehnici nici măcar în studiile de etică filozofică şi teologică ale protestantului Edmond Scherer; şi cuvântul *determinisme* l-a condamnat pe atunci Sainte-Beuve ca o mare greşeală de gust în dauna limbii literare. Disciplina secolului al XVII-lea excludea nemilos din limba literară termenii ştiinţifici. Vocabularul lumii bune — „le langage des honnâtes gens" — numai cuvintele conversaţiei de salon sunt îngăduite în scrisul literar. Termenul ştiinţific sau în general tehnic face scandal în critica literară, nu mai puţin decât în poezie, unde evitarea unui asemenea cuvânt cu ajutorul perifrazei era chiar prescrisă. Se poate zice că, în această privinţă, scrisul lui Sainte-Beuve nu se deosebeşte de al lui Boileau; şi acest scris constituie un exemplu deciziv, care arată că acel vechi vocabular a fost în stare să dea expresie potrivită pentru o gândire nouă şi subtilă.

Taine, cu tot aparatul lui de cuvinte din fiziologie sau din chimie, a practicat, în studiile sale pur literare, aproape cât şi Sainte-Beuve, sobrietatea dicţionarului clasic. Nici măcar termenii sacramentali, rasă — mediu — moment, nu vin să ne supere, în paginile lui, prin abuz şi pendaterie. Multştiinţificul filozof a avut norocul să uite, în aplicaţii, rigiditatea teoriilor sale. Moderaţia gustului clasic a învins, şi în el, vanităţile vorbirii ştiinţifice.

Dar acei doi maeştri sunt oameni vechi, astăzi. Se poate uşor vedea, însă, că nici simboliştii, sau vreo altă încarnare a revoluţiei literare începută acum cincizeci de ani, cu tot delirul lor lexical, nu s-au îndărătnicit prea mult să împăneze teoria şi critica literară cu vorbe noi, bizar-pretenţioase. Verbe, cu V mare, consacrat solemn de astăzi neglijatul şi în general neglijabilul Rene Ghil, nu-l mai rostesc astăzi serios sau pompos decât doar întârziaţii. Despre cuvântul *Simbol,* în terminologia estetică, nu se poate spune că datează de la simbolişti. E zestre mult mai veche.

Pentru Sainte-Beuve, afectat de o specială antipatie contra limbajului filozof şi psihologic, va fi fost poate supărător cuvântul *sugestie* şi familia lui atât de scun pă criticii literare de cincizeci de ani încoace. Chiar *psihic şi psihologic vor* fi apăr termeni abuzivi şi de rău-gust, pentru vocabularul purist al ilustrului crit *psiholog.*

De la fraţii Goncourt, şi mai întâi relativ la dânşii, s-a adoptat formula *ecritu artiste;* inovaţia a fost necesară, şi deci norocoasă.

Expresii ca *anatomia stilului, fiziologia poetului, biologia romanului* su aproape cu totul ieşite din curs. Erau simple puerilităţi, manifestări mai mu comice ale unui pozitivism literar infirm din capul locului.

Sus-pomenitul poet şi doctrinar simbolist Rene Ghil a vrut să dăruiască teori literare cuvintele *orchestraţie* şi *instrumentare.* Aceste metafore trebuie să fi fost inutile şi naive: succesul lor a fost foarte slab. în adevăr, nu te luminează înt nimic să compari timbrul vocalelor cu acel al instrumentelor de muzică, deoare timbrul oricărei vocale se absoarbe, din punct de vedere muzical, în timbrul gener al organelor vocale omeneşti. Este un joc fară nici un folos teoretic să amesteci, tehnica poeziei, idei împrumutate din polifonia muzicală. în poezie, polifonia e nonsens, sau metaforă născută în mintea unui incompetent.

Nu fară mirare, am întâlnit de prea multe ori, într-un studiu al unui tân învăţat român asupra liricii germane, cuvintele *orchestrare, instrumentaţie* sau s *simfonic.* Autorul le întrebuinţează atât de liber şi de vag, încât e cu neputinţă afle lămurit cetitorul de ce cutare poet e *orchestral* şi *simfonist,* iar altul nu.

Noutăţi durabile în vocabularul criticii literare par să fie totuşi numai terme luaţi din tehnica altor arte, dar desigur nu cuvinte ca acele citate mai sus, smul cum a dat Dumnezeu din terminologia muzicală. Astfel au ajuns indispensabi astăzi criticii literare vorbele: *arhitectură, arhitectonic, ton, timbru, linie, culoar valori, sonorităţi, muzicalitate, acord (ca* adevărată metaforă, nu ca aplicaţie direc la „muzica" versului). Vorbele traduse din terminologia retoricii şi poeticii anti sunt, astăzi, ca şi pe vremea lui Boileau, evitate pe cât posibil în critica france Miroase prea rău a pedantism. Pentru a vorbi de versificaţie, termenii tehnici su inevitabili; dar criticii francezi se feresc să trateze în faţa publicului probleme metrică, şi când n-au chip să evite acest domeniu, cum s-a întâmplat în ca reformelor simboliste, criticii nu mai ştiu cum să ceară iertare cetitorului „d'entrer ainsi dans la technique de Part" (A. France). Aceeaşi rezervă, în privi tehnicii versului, se află şi în *Arta poetică* a lui Boileau. Şi el scria doar un trat pentru artişti şi nici nu era cel mai *mondain* dintre autorii vremii sale.

Impresionismul literar a adus în modă critica în ton poetic. Poemul poetul devenea pretext al unui alt poem — al criticului. Aceste poeme ale criticilor er

când imnuri către persoana poetului — lui Mallarme cu deosebire i s-au cântat asemenea liturghii în proză — când istorioare alegorice, aproape fară nici o legătură cu opera sau cu poetul studiat. Această modă a dispărut în scurtă vreme. Din ea au trecut câteva resturi în foiletoanele de artă zilnice sau săptămânale. Flori şi tot felul de plante, de minerale, de animale pitoreşti sau poetice, mirosuri, tonuri muzicale, în doze uneori masive, se toarnă în capul cetitorului de cronici artistice, sub pretext de a-l lumina, prin poetică sugestie, asupra frumuseţilor unei opere.

Cetitorul brutalizat de aceste proze poetice se clatină între admiraţie şi revoltă. Simte el, în definitiv, că educaţia lui literară este cu desăvârşire compromisă prin aceste siluiri retorice şi, în ascuns cel puţin, se zbate apărându-se contra voluptăţilor pe care vrea să i le impună lirismul foiletoniştilor.

Mai vătămătoare, poate, decât metaforele violente ale criticilor debitanţi de stil poetic, este introducerea termenilor ştiinţifici şi filozofici în limbajul studiilor de artă. Resturile de stil poetic din foiletoanele de artă şi literatură se volatilizează repede în mintea distrată şi puţin riguroasă a cetitorilor obişnuiţi. Cel mult rămâne, ca o drojdie a acelor resturi, în capul câtorva diletanţi cu ambiţii literare ceva mai eroice, o vagă apucătură de a vorbi poetic despre artă şi artişti. Dar manifestările acestei apucături sunt rare şi timide: bunul-gust actual este cu totul nefavorabil expectoraţiilor poetice în societate.

Cuvântul ştiinţific sau filozofic este mult mai puţin inocent şi introducerea lui în proza literară implică neapărat o responsabilitate intelectuală constrângătoare. Există o întrebuinţare serioasă şi există o întrebuinţare caraghioasă a termenilor ştiinţifici în studii sau discuţii literare.

Am cunoscut o foarte capabilă doctoră în ştiinţele naturale, care exclusese din vocabularul ei verbul *a arunca:,* zicea numai: *a proiecta un obiect la o distanţă de...* Se ştie că acesta nu-i decât un caz dintre multe altele. Am dat un exemplu feminin, fiindcă, la femei, astfel de păcate literare par mult mai dizgraţioase, sunt, prin urmare, mai izbitoare decât la bărbaţi. Dar, în afară de orice consideraţie de sex, în ochii românului serios cultivat (ar trebui să zic poate: în ochii societăţii noastre bune mai vechi), a întrebuinţa termeni şi expresii din manualul de matematică sau de fizică, în afară de uzul şcolar, este semnul unui gust plebeu: e pecetea clară pe care o poartă acel speriat de cartea câtă a învăţat-o.

Semidocţii strică în masă valoarea termenilor tehnici. Această stricare porneşte însă de la pedanţii umflaţi de vanitate, de la plebeii cu diplome de doctorat. Şi apoi oameni, mai ales oameni tineri, fară să fie pedanţi sau plebei deformaţi, se lasă, prin simplă lene mintală, duşi de curentul gustului prost şi al spiritului grosolan cărturăresc. Puţină lume ia seama că vorbele pot ajunge, prin abuz, stupide şi ridicule; iar încă mai puţină îşi închipuie că sub acel abuz se ascunde sau incapacitate de a gândi riguros, sau poftă josnică de a trage pe sfoară pe naivi şi, ceea ce-i mai grav, pe copiii cu deosebită dragoste de carte.

De o sumă de ani cuvântul *sinteză,* cu toată familia lui, devine din ce în ce m caraghios. *Sinteză* este un cuvânt grecesc, care se traduce exact, în limbile romanic prin cuvântul *compunere.* Dacă urmărim întrebuinţarea cuvântului acestuia convorbirile curente şi în presă, vom auzi şi vom ceti lucruri ca aceste: „sinteti este jocul actriţelor, sintetici paşii savanţi ai balerinelor favorite, sinteze su balivernele parlamentare şi conferinţele populare ale vorbitorilor cu atâta pe ce Un capelmaistru ilustru sau pe cale de a se ilustra mişcă bagheta sintetic. în sfârş poeţii, regizorii, avocaţii, hirurgii, campionii de tenis, violiştii, maeştrii de brid abecedarele, dramele, figurile de patinaj, loviturile de box: dacă vrei să caracterize elegant şi modern vreunul dintre aceste fenomene special preţioase pent conversaţia fină, îl proclami sintetic, şi ajunge.

Acest procedeu, de o simplicitate condamnabilă, se ridică până la treptele sus ale vieţii intelectuale. De exemplu, tânărul istoric literar de care am vor întrebuinţează — cu naivitate sau cu perversitate, nu pot hotărî, dar ambele a deopotrivă condamnabile — cuvântul *sinteză* astfel, încât aproape toţi po germani studiaţi de dânsul (vreo şaizeci şi mai bine) sunt *sintetici şi sintetizează,* dimineaţă până-n seară. Imposibil să-i mai deosebeşti unul de altul. „Sinte ajunge astfel mişmaş.

Boirac, vechi şi onest autor de manuale de filozofie, spune că întrebuinţa termenilor sinteză şi analiză, în filozofia veche şi în cea modernă, a fost de aşa tură, încât e foarte greu astăzi să se dea acestor concepte o definiţie care să cuprin înţelesurile foarte variate ale cuvintelor corespunzătoare în diferitele ştiinţe.

Această situaţie ar trebui să ne facă cu deosebire prudenţi în ce priveşte în buinţarea literară a acelor cuvinte. înţeles mai precis au ele astăzi în chimie, logică, şi poate în deosebirea pe care o face Kant între judecăţi analitice şi jude sintetice; dar această din urmă deosebire este prea puţin populară, şi nu poat luată aici în consideraţie. încolo, cuvântul *sinteză,* mai ales, a rămas prada tut abuzurilor absurde şi comice ale vanităţii literare curente. în marele dicţionar al Larousse, se găseşte următoarea informaţie foarte instructivă: „dans le lang VULGAIRE, *synthese* signifie generalisation, groupement de faits particulie objet qui est comme le *resume,* le resultat typique de toute une serie d'objets" — ce însemnează că abuzul e vechi şi, probabil, general european. Această împreju nu-l scuză.

Când întrebuinţează, din simplă şi puerilă vanitate culturală, cuvintele *sin sintetic, a sintetiza,* prinse la întâmplare din zvon vulgar, vorbitorul prez neapărat simptome care arată că el dă o valoare eminent decorativă acelor term Este o netăgăduită nuanţă de emfază în pronunţarea vulgară a cuvintelor pome Idee riguroasă despre înţelesul lor nu mai există în aceste cazuri de patos cult Simţim numai că *sinteză* însemnează ceva bun, superior, important, şi că sade să cunoşti cuvântul şi să-l pronunţi. Mai trece poate prin mintea omului, da prea des, cred, ideea de rezumat, de lucru spus pe scurt, cum se zice în şcoala prim

Criticii literare, ca şi oricărei discipline teoretice, îi şade rău să adopte cuvinte de care n-are nevoie, cărora ea, adică, nu poate să le îmbogăţească înţelesul cu elemente precise din domeniul său propriu.

Sinteză şi *analiză* sunt concepte care s-au format în metodele ştiinţifice. Ele au sens clar şi rost în domeniul unor principii relativ elementare şi relativ simple ale gândirii în general. Ar trebui să înţelegem că strămutarea acestor concepte asupra unor obiecte atât de complexe şi greu precizabile ca arta şi teoria ei nu poate fi încercată serios fară o extremă chibzuinţă. Orice obiect de artă, ca şi orice alt obiect al experienţei sensibile, este o combinare de elemente infinit variate, legate prin infinite raporturi. Din punctul de vedere cel mai general considerate, adică din acel al sistemului de expresie, operele de artă sunt — cum ar zice domnul Cutare — laolaltă *sinteze* şi analize. în arta literară, elementele expresiei, cuvintele, sunt simboale, şi ca atare sinteze; iar înlănţuirea lor succesivă este neapărat o *analiză.* Aşadar, ce sens are să spui de un anume stil, de o anume operă, de procedarea unui artist al vorbei, că sunt SINTETICE? Este negreşit semn de mărginire pedantă sau de nesocotinţă, să arunci astfel cuvintele, pentru că te farmecă un prestigiu pe care îl atribui la întâmplare — o întâmplare făcută, în anume cazuri, din neştiinţă, din nepricepere — sau, mai drept, din amândouă SINTETIZATE. Şi este cel puţin frivol să nu iai măcar seama că asemenea noutăţi terminologice au nevoie de specială şi cât mai îngrijită explicaţie, spre justificarea lor.

Domnul Cutare zice astăzi mândru şi fară grijă: *integral* în loc de complect; iar în loc de rezumat, *sinteză* - şi spiritul lui adoarme îndată cu neturburabilă mulţumire. Fără să-1 supărăm, ne vom servi de somnul său, pentru a observa că vorbă nouă trebuie numai atunci, când spiritul a ajuns să deosebească lămurit un nou element de cunoştinţă, sensibilă ori abstractă. Când în loc de *total, grupare, compunere, rezumat,* cuvinte deprinse de demult, modeste şi clare, omul zice SINTEZA, se simte că mintea vorbitorului nu gândeşte nimic specific. Şi nu-i frumos, când se simte asemenea stare de lucruri. Fiindcă nu-i frumos să se arate mintea ca o piftie, oricât ar luci ea de unsuros. Mintea e făcută să fie un aparat sclipitor, deopotrivă foarte precis şi foarte complex, care să funcţioneze cu necruţătoare şi neobosită scrupulozitate.

Adevărul literar şi artistic, nr. 358, 16 octombrie 1927, p. 3.

GUSTAV MEYRINK

Gustav Meyrink a împlinit în ianuarie 1928 şaizeci de ani. Cu această ocazi
primăria oraşului Mtinchen i-a trimis o scrisoare de felicitare şi mai multe sticle c
vin. Procedeul pare de o familiaritate glumeaţă, sau prea populară; în sfârşit — cir
ştie? - poate a fost ironică această salutare patriarhal burgheză din partea un
consiliu comunal către un scriitor specific certat cu autorităţile tradiţionale din st
şi societate, ironie care de multă vreme dospeşte în sufletul burghezilor luaţi în r
pe toate tonurile de către neînduratul satiric, ajuns cu timpul un pur şi grav apost
literar al doctrinelor oculte.

Meyrink a debutat în *Simplicissmus.* Acolo se concentra şi se rafina, în forr
veninos impertinente, revolta intelectualilor şi artiştilor germani contra spiritul
burghez înţepenit în lenea obtuză şi comodă, fatal legată de orice supremaţie socia
îndelung consfinţită. într-o vreme, foaia umoristică din Mtinchen avea comunita
de redacţie cu *VAssiette au beurre* din Paris. Se formase adică un germen
Internaţională a intelectualilor europeni, şi această semnificativă colabora
germano-franceză a făcut să se vadă curioase deosebiri între spiritul de dincolo
cel de dincoace de Vosgi. Satira franceză rămânea, în total, veselă şi uşoară;
germană, necăjită şi totdeauna înclinată spre enorm. Francezii aveau în faţă
autoritate burgheză slăbită; acolo orice critică se exercita, de multă vreme,
libertate aproape nemăsurată. în Germania, însă, puterile trecutului s-au exerci
până la război cu o îndărătnică vigoare şi satira germană avea încă în pa
caracterul furios al broşurilor franceze libertare care, înainte de Revoluţie,
publicau în Olanda sau la Londra şi pătrundeau în Paris prin contrabandă. Ac
spirit de satiră enormă 1-a transpus Meyrink în fantastic. Capacitatea lui rabiată
a inventa răutăţi pentru a lovi în ofiţerimea germană, în pastori, în Oberlehreri,
tot felul de patriotarzi politici sau literari, în meschinele fariseisme ale vieţii priv
burgheze, creează o poezie de un grotesc straniu, care aminteşte plastica satir
agăţată pe catedralele gotice sau grafica maeştrilor ilustratori ai demonolog
moralizante din veacul al XV-lea şi al XVI-lea.

E o năpustire exasperată asupra obiectului care e sfâşiat artistic, pe încetul,
o turbare rece, pentru a i se descoperi uriciuni fară nume şi fară număr. Meyr
ştie să dea impresia unei infinităţi de perspective hidoase sau ridicule — o măies

care își are izvorul oarecum în desperarea de a putea isprăvi vreodată să arate odiosul şi ridiculul care irita pe artist până la tortură. Lupta între această desperare şi setea neînfrânată de a arăta totuşi până la istovire uriciunea obiectului se rezolvă într-o stare de admirație feroce față de acesta, şi astfel ura se face contemplație şi devine artă.

...In observatorul maestrului astrolog e întuneric. Pe alama lucioasă a telescoapelor se strecoară în raze reci lumina stelelor. - Astăzi, maestrul fotografiază pe Saturn! şoptesc cu înfiorată nerăbdare discipolii adunați în turn. Unul dintre ei se apropie de telescop, şi deodată țipă: Un inel, un inel nou în jurul lui Saturn, un inel dințat!...Dar se aud pe scară paşii bătrânului. Adepții amuțesc. Cufundat în gânduri adânci, maestrul intră şi începe să invoace spirite. Un duh nimicitor, Tiphon, pătrunde în turn. Arătări informe plutesc în aer, mâini violete pipăie podelele. Groaza distrugerii absolute stăpâneşte; pare că şi zidurile se prefac în cenuşă. Din tavan se lasă tăcuți păianjeni albi, coborâți din sfera sinucigaşilor, şi țes mreaja trecutului care creşte, creşte neîncetat din ceas în ceas... Un adept scoate pumnalul şi se spintecă. Altul cade mort şi capul i se răsuceşte cu fața la ceafa. O sticlă mare se sparge în mii de bucăți. Pereții se luminează fosforic. La pământ zace maestrul; din trup i se scurge sânge. Trăgând de moarte, astrologul explică şcolarilor înmărmuriți:

însetat de a înțelege taina cea mai înaltă, am căutat să omor un om, ca să-i cercetez sufletul. Voiam ca cel jertfit să fie o făptură cu desăvârşire netrebnică, şi m-am coborât în sânul norodului. Am căutat printre avocați, medici - odată crezusem chiar că am găsit omul care-mi trebuia într-un profesor de gimnaziu... Căutare zadarnică; în fiecare descopeream un semn, uneori abia vizibil, care mă silea să-l las în pace. Dar în sfârşit am găsit - nu un singur om, ci o clasă întreagă, aşa cum în pivnițe, când răstorni o oală veche, dai peste o grămadă de melci fară casă: nevestele de pastori! Multe din ele le-am cercetat pânditor, cum caută neastâmpărat „să fie folositoare", cum țin întruniri „pentru luminarea servitoarelor", cum împletesc ciorapi calzi pentru copiii negrilor, cum distribuie morală şi mănuşi de bumbac protestante, cum chinuiesc nenorocita omenire îndemnând-o să adune staniol, dopuri de plută vechi, bucățele de hârtie, cuie strâmbe şi orice gunoaie, ca - „să nu se piardă nimic!" Când le-am văzut pregătindu-se să organizeze misiuni ca să verse peste tainele cărților sfinte zoaia lor moralistică, paharul amărăciunilor mele se umplu pân' la gură. Pusesem cuțitul pe una din ele *(ein pinselblondes* DEUTSCHES BIEST)[1], dar prinsei de veste că - „pântecele ei era binecuvântat"... Am pus mâna pe a doua, pe a zecea, pe a suta; toate aveau - „pântecele binecuvântat"! Dar nu m-am lăsat, zi şi noapte am pândit ca un câne, şi în sfârşit am prins una, tocmai când se sculase din lehuzie, o saxonă pieptănată cu cărare la mijloc, cu ochii albaştri de gâscă. Ca să-mi fie cugetul împăcat, am ținut-o închisă nouă luni, pentru ca nu cumva să fie şi asta binecuvântată, sau să aibă cine ştie ce fel de înmulțire virginală, ca la moluştele din adâncurile oceanului. Cât am ținut-o

închisă, în clipele când nu o observam, a scris un volum gros: *Cuvinte din inimă dar pentru fiicele germane la primirea lor în rândul oamenilor maturi.* Am l cartea repede şi am ars-o într-un amestec de gaze explozibile. I-am despărțit sufle de trup şi l-am izolat în sticla care s-a sfărâmat adineaori. într-o zi a început să- miroasă suspect a lapte de capră... Sufletul scăpase din sticlă. Am căutat să-l pri cu cele mai irezistibile momeli: am pus pe fereastră o pereche de pantaloni femeie de flanelă roză, un album de poezii legat în catifea verde cu flori de aur - totu fost în zadar. Acum sufletul pluteşte în spațiile interplanetare, şi *astăzi a isprăvit împletit în jurul lui Saturn un inel de horboțică...* După cum fiecare categorie nervi, oricare ar fi iritația răspunde cu energie specifică, tot aşa sufletul unei F Pastor, dacă-l iriți - împleteşte horbotă, dacă nu-l iriți - se înmulțeşte excluzi Zicând aceste, maestrul şi-a dat sufletul.

Uriciuni caracteristic meschine sunt încarnate de poetul Meyrink în imag cosmice. El înalță astfel până la colosal şi la infinit prostia zeloasă şi mincir modestă, o arată ridicându-se şi răspândindu-se, sublim şi inatacabil, în to puterea ei masivă şi strivitoare.

...învățatul Hiram Witt izbutise să prepare, din celulele animale, creiere capabile să gândească liber şi din proprie putere. Un pungaş deghizat în ofițer grenadiri intră cu zgomot mare în laborator şi, înjurând straşnic, cere bani numele puterii militare şi pe cuvânt de onoare ofițeresc. Hiram Witt îi dă spe tot ce avea în portofel. Grenadirul înhață banii grăbit, zbiară: „Drepți! porc câine", şi pleacă trântind uşa. Dezmeticit, învățătorul bagă de seamă că unul creiere, cel mai viu şi mai interesant, dispăruse de pe placa lui de sticlă. Iar în lo creierului: o gură căscată, strâmbă de zbierat, cu o pereche de mustăți tip Wilhe al II-lea... Hiram Witt îşi aduce aminte că ofițerul îşi pusese coiful tocmai pe pl unde se afla creierul dispărut, şi-l acoperise. Creierul se volatilizase complect câteva minute.

.. .Dacă se inoculează orangutanii cu un serum preparat pe vite cornute, tre prin oaie şi printr-un animal leneş, orangutanii îşi aleg numaidecât un comand îi lipesc hârtie poleită pe posterior, se aliniază ireproşabil, şi zbiară, zbiară, pornesc izbind piciorul de pământ.

...Fakiri din adâncurile Himalaiei au găsit secretul de a face vizibile ide imagini mintale. Un mijloc formidabil de a controla capacitățile intelectu Experiențele făcute în oraşe europene arată figuri clare numai în capetele mate ticienilor; de la învățați de alte specialități se proiectează forme divers confuze, p la piftia informă; însă din capul unui ofițer, recomandat de camarazi ca gând foarte ager: Nimicul absolut, care, pe loc, începe să soarbă în el, cu vuiet înfioră universul întreg.

în asemenea compoziții satirice, fantasticul este un procedeu pentru a cara riza enorm şi violent. Prin abilă acumulare Meyrink obține structuri de colo persiflare, monumente pasionate de invectivă fanatic arzătoare. Dar în mai n

proporţie s-a dezvoltat, în opera lui, fantasticul liber de lirismul acesta al negării, care apare, sporadic, încă de la Edgar Poe şi, anemic, la Villiers de PIsle-Adam.

In *Golem* culminează arta pur fantastică a lui Meyrink. Povestirile care au precedat acest roman sunt pregătiri; cele care l-au urmat sunt derivate ale acestei opere de maestru.

Cred că dispoziţia pentru arta fantastică pentru zilele noastre s-a pregătit prin Victor Hugo şi prin simbolism. Vorbim neapărat, numai de genealogia pur literară a fenomenului, şi nicidecum nu avem în vedere explicarea lui sociologică. Atât de îndrăzneţ a legat şi a transpus impresii premergătorul atletic al poeziei moderne, şi cu atât mai mult au lucrat astfel realizatorii înşişi ai acestei poezii, încât universul întreg al artistului modern este, în esenţă, dispus fantastic.

Din metaforele splendide şi noi, născute în revolta anticlasică a lui Hugo, din imaginile genial neprevăzute ale lui Rimbaud, din antilogica fermecătoare a lui Mallarme, s-a format în conştiinţa noastră estetică un ţesut fantastic; şi orice impresie cu sorţi de elaborare artistică este mai tare sau mai slab atrasă şi implicată în acest ţesut. Şi, fară voia lor, realismul şi naturalismul, înverşunându-se asupra detaliului concret, au contribuit să întărească trebuinţa de imagine halucinatorie, chiar acolo unde artistul nu tindea spre fantasticul propriu-zis. Astfel, în total, literatura europeanului modern s-a orientat spre vis şi visare.

Ceea ce în poezia propriu-zisă este imagine adeseori fugară şi singuratică devine motiv durabil şi cadru în roman. Visul, în înţelesul propriu al cuvântului, inspiră arta lui Meyrink şi o dictează.

în *Golem,* de la primul până la cel din urmă rând, cu o grijă de o stranie subtilitate, starea de vis e strecurată şi susţinută cu toate nuanţele sentimentului de misterioasă nedumerire, de irezistibilă divagaţie, de ademenitoare nebunie, care ne cuprinde în ultimele clipe ale vegherii, ne tiranizează în somn şi ne tachinează în secundele dintâi ale trezirii. Aici a realizat artistul, mai desăvârşit decât oriunde aiurea, operaţia delicată a împletirii visului cu tablouri din realitatea normală. în celelalte romane, şi în cele mai multe nuvele, sentimentul propriu al misterului rămâne, relativ, fară putere: intenţia scriitorului de a prezenta fapte extraordinare ca posibile îi slăbeşte efectele.

Cu cât ocultismul îl captiva mai tare, cu atât artistul fantastic slăbea în Meyrink. Mistica doctrinară poartă cu ea, ca orice ideologie, trebuinţa irezistibilă de a demonstra. Raţionalismul inevitabil al oricărei propagande apasă ştiinţa ocultă ca un blestem, constituind aici o contrazicere fară remediu. Nu de incapacitatea de a crede adevărate învăţăturile oculte care-l farmecă, nu de raţionalismul prealabil pe care nu-l poate armoniza cu ideologia mistică, suferă opera lui Meyrink; ci tocmai fiindcă a devenit om al şcolii şi al propagandei, poezia lui fantastică şi-a pierdut tot mai mult vigoarea. în literatura ocultistă sentimentul misterului e, mai totdeauna, slab până la nulitate; şi e caracteristic cât de servil mimează spiritiştii atitudini şi metode ale ştiinţelor exacte.

Fiorul misterului este o achiziţie modernă. Primitivul nu cunoaşte decât o fric simplă, puerilă şi prozaică. Anticitatea orientală şi cea clasică nu au depăşit decâ prea puţin şi rar această fază a fantasticului naiv realistic. Dante ardea de patim politică; imaginile lui aduc prea adesea aminte izvorul nemilos de clar al vieţ practice. Shakespeare singur, între primii europeni moderni, simte misteru independent de orice practică, religioasă ori morală, ca valoare contemplativ curată. Aptitudinea de a simţi misterul ca atare, prin urmare de a-i da viaţă poetic sau religioasă specifică, fară ingredient teologic sau moralistic, s-a determinat î măsura în care spiritul european a lămurit pe de o parte sensul şi domeniu cunoaşterii exacte, empirică sau raţională; pe de alta: relativitatea şi deci mobilitate acestei cunoaşteri ştiinţifice. Imaginea lumii consacrată în experienţa obişnuită es o funcţiune a structurii întâmplătoare a aparatelor noastre de percepţie. Fizic teoretică ne-o poate dovedi; cea experimentală ne poate arăta chiar relativitate acelei imagini. Astfel, cum s-ar putea ca europeanul actual să nu fie eminent iritab pentru mister şi fantastic?...

Câtă vreme ocultismul doctrinar nu l-a robit (şi - poate - câtă vreme ispite editorilor nu l-au adus să fabrice cărţi cu totul de prisos ca *Der Weiss Dominikaner* sau *Der Engel vom westlichen Fenster)*[2], Meyrink a rămas un mae tru al acelei poezii de înfiorare misterioasă şi de pură visare, produs original zilelor noastre, născut prin revolta poeţilor contra milenarei retorici clasiciste, di empirismul ştiinţific al ultimului veac şi din metafizica implicată în ace empirism.

***Adevărul literar şi artistic*, nr. 383, 8 aprilie 1928, p.**

DESPRE CRITICA RENTABILĂ

Sub titlul *Greutățile criticii estetice,* d. Ibrăileanu spune „câteva cuvinte despre micul diferqrid dintre d. Zarifopol și d. Ralea" *(Viața Românească,* ianuar, 1928, pag. 143, și următoarele).

Zice d. Ibrăileanu mai întâi, că am avut dreptate să numesc notița d-lui Ralea „o glumă"; dar mă face atent numaidecât, că această glumă implica „admirație serioasă din partea d-sale pentru d. Zarifopol." Față cu această lămurire a d-lui Ibrăileanu eu amintesc următoarele: d. Ralea dezvoltase în gluma d-sale singura idee că d. Zarifopol, prin activitatea d-sale critică, este pe cale să ajungă regele literar al unor specii de oameni pentru care d. Ralea n-are nici o considerațiune. Nu mă îndoiesc că d. Ralea are o foarte bună părere despre mine. Știu asta de altă dată. Constat numai că, în gluma de care vorbim, d-sa n-a spus în privința mea, decât ceea ce am rezumat mai sus. D. Ibrăileanu explică însă că „a considera pe cineva cauza, în cazul acesta auxiliară, a unui fenomen mai general, fie politic, fie social, fie literar, înseamnă să-i recunoști în grad înalt și talent și autoritate". D-sa crede, prin urmare, de bună seamă, că a declara pe cineva „cauză" - „auxiliară" zice d-sa, pe când d. Ralea mă proclama rege - a unor atitudini literare întrupate în niște persoane sau grupe care pentru d. Ralea sunt deplorabil caraghioase, înseamnă a recunoaște acelei „cauze" talent și autoritate în grad înalt. Nu înțeleg. Tot astfel nu am înțeles de ce d. Ralea a semnalat cu atâta voiciune existența acelor grupe și persoane care, după logica mea, ar trebui, înainte de toate, să-i apară radical neglijabile, în general, ca și în ce privește raporturile speciale pe care d-sa le descoperă între ele și mine.

Dar despre această din urmă obscuritate pare că se întrevăd oarecare lămuriri în notița d-lui Ibrăileanu. Să cercetăm acum subiectul propriu fixat de d-sa.

D. Ibrăileanu întreabă despre d. Zarifopol: „Cine vrea d-sa să facă psihologia artistului? Cine să explice cauzal opera?" și această întrebare o numește d-sa: obiecție de principiu.

Nu cred că am pretins vreodată să decid cu care persoane sau instituții au a face aceste operațiuni. La întrebarea d-lui Ibrăileanu desigur nu pot răspunde decât atât: cine o vrea. Cred însă că am avut ocazie să semnalez ca o greșeală frecventă confuzia între psihologia cetățeanului, considerat ca persoană politică, socială, morală, religioasă, și psihologia producătorului de artă.

însă d. Ibrăileanu explică: „Cine, dacă nu critica literară?" Iar eu cred că epitetul *literar,* aplicat astfel, întreține abundent confuzia de care am pomenit. Confuzia e masivă și destul de veche. Deloc nu mă pot gândi să insist a lumina masele în privința ei. E destul că acei care se interesează de viața artistică recunosc această confuzie ca atare; de ceilalți ne putem dezinteresa. Obiecția d-lui Ibrăileanu nu-mi pare a fi „de principiu": e cel mult terminologică. Și nu-mi dă în gând nicidecum să fac mare ceartă, dacă cineva, analizând *Predoslovia* d-lui Brătescu-Voinești pentru a extrage de acolo sentimentele acestui scriitor către ofițerii de administrație și clasa socială corespunzătoare, va intitula asemenea analiză: critică *literară.*

D. Ibrăileanu cunoaște, cel puțin atât de bine cât mine, mulțimea foiletoanelor de exasperantă banalitate, care se fabrică hebdomadar sau mensual în toată lumea, sub pretext de „psihologie a artistului", și altele. Desigur mi s-a întâmplat să fac aluzie la această nesfârșită literatură, dar nu cu mai puțin drept, cred, decât d. Ralea, când a vorbit de esteticismul repetenților de la Academiile de dans.

Se întreabă pe urmă d. Ibrăileanu, dacă este „inutil" sau poate chiar „dău-nător", „să releve" cineva „atitudinea lui Creangă față de ierarhia socială, față de religie, față de femei și față de natură", sau dacă Chesterton „a făcut o faptă rea" când a definit ideologia lui Dickens și a explicat-o ca „un reflex al ideologiei Revoluției franceze", sau când Stephan Zweig, într-un admirabil studiu, a dezvoltat ideea că același romancier „este exponentul sufletului micii-burghezii engleze". În adevăr: de ce ar fi inutil sau dăunător să se facă asemenea operațiuni, și încă în studii admirabile? Și de ce îmi pune mie d. Ibrăileanu aceste întrebări? Am condamnat eu cândva nobila curiozitate care inspiră astfel de studii?

Mi se întâmplă însă, aproape zilnic, lucruri ca aceste: de exemplu, un om, căruia îi spuneam despre Dickens că, adeseori, acest scriitor zugrăvește cu un simplism supărător îngeri și diavoli - sau, cum zice d. Ibrăileanu: „nu vede realitatea în toată complexitatea ei" - îmi obiectează scurt și impacient: ce are a face! Dickens e un scriitor mare; romanele lui au făcut să se modifice legislația engleză. Tăgăduiește d. Ibrăileanu că aceasta e logica pe care o întâlnim zilnic în judecățile publicului despre literatură? Și, în mare parte, critica *literară* în presa periodică rareori se liberează suficient de această logică, pentru că această critică se face doar pentru public. Hotărât, nu-i inutil și, încă mai puțin, dăunător, să te întrebi ce sentimente

avea Creangă pentru femei, Dickens pentru uzurari. Ca şi diverşi alţi cetăţeni, Creangă şi Dickens aveau anumite sentimente şi convingeri despre anumite lucruri care interesează simţitor viaţa practică. Arta povestirii lui Creangă şi la Dickens interesează pe artişti şi pe amatorii de amănunte propriu artistice: sentimentele şi convingerile celor doi scriitori în privinţa femeii, a religiei, a familiei, a naturii interesează pe toţi cetăţenii. Disproporţia este covârşitoare. Şi, profund judicios, îmi strigă d. Ibrăileanu: „D-le Zarifopol, critica estetică nu rentează". Cât priveşte popularitatea, mai ales, sigur că nu. Dar şi în general. însă nu cred să fi dat vreodată dovadă că mă îndoiesc de aceasta, sau că aştept să se răstoarne proporţia... Şi de ce insistă oare d. Ibrăileanu asupra „lansărilor" în literatură? Fireşte că Gherea a „lansat" pe Coşbuc pe temă socială, fireşte că Byron s-a „lansat" prin byronism, şi nu prin talentul său literar. Dar cercetările de artă sunt una, „lansările" sunt alta. Pe mine mă interesează cu deosebire cele dintâi: prea puţin cele din urmă. Aceasta e, în dt finitiv, o întâmplare de ordine particulară. Dar pentru că nu cred că sunt singur să mă interesez astfel, scriu călăuzit de acest interes. Câţi oameni se interesează de unele, câţi de altele, nu este în chestiune — e problemă de popularitate, adică problemă politică. Dar, în afară de chestiune, d. Ibrăileanu are dreptate fără restricţie: critica estetică nu rentează. Este impopulară. Mi se pare că de mai multe ori am lăsat să se înţeleagă că sunt, aici, cu totul de părerea domniei-sale.

Pe când d. Ibrăileanu mă prevenea despre nerentabilitatea criticii estetice, o revistă literară din capitală îmi anunţă că arta este „inutilă". Amândouă avertismentele îmi par tot atât de bine intenţionate cât de tardive: dacă n-aş fi cunoscut din vreme aceste preţioase amănunte, sigur că astăzi aş fi lovit de o gravă perplexitate şi de o incurabilă deprimare.

Mai zice d. Ibrăileanu şi aşa (cum înţeleg, pentru a întări formula despre nerentabilitatea criticii estetice): reducerea întregii critici literare la singura critică tehnică ar fi sărăcirea criticii, deoarece „critica tehnică e *scurta'*.

Critica tehnicei e scurtă!

Să înţelegem aceasta absolut şi naiv? Adică: această critică dă ocazie de prea puţin text criticului?... Eu cred că „scurtimea" atârnă de obiectul cercetat. Despre estetica şi tehnica lui Flaubert s-a scris o carte de peste trei sute de pagini lexicon-octav. Să mai înşir pentru d. Ibrăileanu alte studii de analiză pur tehnică, nemţeşti, italiene, engleze şi franceze? D. Ibrăileanu ştie că această literatură nu-i „scurtă". Nu-mi pare nici inferioară analizelor psihologice, morale etc, însă e — nerentabilă. Se poate că la Vlahuţă, de ex., critica estetică şi tehnică să nu dea, procedând strict, decât zece rânduri. Dar ce are a face? în general — şi în treacăt observat — îmi pare curioasă obiecţiunea aceasta împotriva unei discipline: că e *scurtă!* — presupunând că întâmpinarea ar fi obiectiv fundată. E drept că prejudiţiul volumului este un simptom ciudat al vieţii intelectuale moderne.

„Critica *literară,* aşa cum s-a constituit de o sută de ani încoace, este un tot" (ic, pag. 144).

Totul de care vorbeşte aici d. Ibrăileanu este, cum înţeleg, determinat de persoana şi viaţa omului care-l studiezi în mod psihologic, sociologic, moralistic etnografic — şi adăogi la urmă o bucată, inevitabil *scurtă,* de critică „tehnică". Un asemenea *tot* îl numeşte d. Ibrăileanu: critică *literară* (sublinierea este a d-sale). Formarea unor asemenea *toturi* este o problemă de metodologie. Judecând după intenţia, care se întrevede în expunerea d-lui Ibrăileanu, *totul* de care vorbeşte d-sa s-ar numi mai exact *biografic.* Dar sunt, evident, posibile, diverse toturi: romanul european este un tot, cel francez alt tot; asemenea cel romantic, cel realist, cel impresionist şi oricum altfel.

Epoca aşa-numitei arte pentru artă formează în istoria literaturii franceze un tot în care se combină pictorii, sculptorii, literaţii, criticii de artă — şi există despre acest tot din urmă o voluminoasă şi substanţială teză de doctorat. Despre nici unul din asemenea *toturi* nu se poate zice, cred, că e mai justificat decât altul, sau superior celorlalte. Fiecare din ele e format şi funcţionează după scopul cercetării. Arta antică forma, împreună cu religia, morala, filozofia, viaţa publică, privată economică şi tehnică, în aşa-numita ştiinţă a antichităţii, un tot. Dar arta antică formează un tot şi cu arta orientală veche, şi cu cea medievală europeană, cu acea a Renaşterii, şi aşa mai încolo, şi un învăţat a scris o istorie a impresionismului începând de la antichitatea clasică. Din întâmplare, astăzi pare mai interesant totul format de arta greacă cu alte arte, decât cu religia şi cultul, cu economia politică, cu luptele civile din cetăţile eline. Sau cel puţin se consideră ca elementară obligaţie metodologică, să se lămurească prealabil fiecare domeniu de viaţă în el însuşi, şi apoi să se facă loc interpretărilor mai îndepărtate în legătură cu alte feluri de activităţi.

Brunetiere a scris odată că, în definitiv, ceea ce-i hotărâtor în istoria literară este influenţa cărţilor asupra cărţilor. Este un fel de a zice empiric, pentru a spune adevărul că fiecare fel de activitate trebuie studiat mai întâi în el însuşi. De exemplu trebuie obţinute mai întâi amănuntele vieţii artistice propriu-zise, intenţiile artistice, gustul publicului şi gustul artiştilor, conflictele şi compromisele lor în tehnica corespunzătoare — ele formează doar obiectul care logic se impune istoricului şi criticului de artă. Amănuntele acestui obiect pot fi foarte secundare pentru istoricul politic, şi încă mai secundare pentru criticul care face foileton de artă cu tendinţă politică, şi ele sunt perfect neglijabile pentru mulţimea profanilor aceasta nu este în chestiune. Studiarea acestor amănunte este sarcina proprie a istoricului şi a criticului de artă. Rezultatele acestui studiu pot fi uneori *lungi,* alţi daţi *scurte.* Nu importă. D. Ibrăileanu va fi de acord cu mine că studiul acesta merită să fie făcut fară nici o consideraţie de rentabilitate, vreau să zic: de şansele de popularitate.

Asemenea studii nu se fac de prea multă vreme, şi fiecare generaţie le face cu material nou şi cu probleme noi. Cât priveşte critica din presa periodică, singura pe care o ştie publicul şi care mai ales pentru el se face, ea este de la Sainte-Beuve până la Thibaudet aproape exclusiv psihologică, sociologică şi moralistică, după cu

aminteşte şi d. Ibrăileanu. Nu crede însă d-sa că, tocmai la francezi, preocupările de artă şi tehnică literară au pătruns în conştiinţa artiştilor şi a cunoscătorilor, de lungă vreme, până într-atât, încât sunt acolo, cum se zice, de la sine înţelese, pe când la noi acele preocupări trebuie semnalate, explicate şi învăţate încă oarecare vreme de acum încolo?

In adevăr, d. Ibrăileanu mă trimite să mă lupt cu francezii. Mă revolt împotriva acestei exilări. Trebuie să lucrăm toţi aici, pentru naţiune.

D. Ibrăileanu, după d. Ralea, vrea să mă sperie că la noi lumea se îneacă în estetică, şi pentru a mă teroriza se ocupă, din nou şi stăruitor, de doi vechi cunoscuţi ai d-sale, d. profesor Dragomirescu şi d. E. Lovinescu. Numai doi - la care d, Ralea adaogă o foarte imprecisă armată de anonimi, special iritanţi pentru d-sa. E frumos, dar mie nu-mi ajunge. D-lor Ibrăileanu şi Ralea li se pare şi aceasta prea mult.

Aici neînţelegerea dintre noi rămâne ireductibilă.

N-am pomenit până acum nimic de acuzarea cea mai grea adusă de d. Ibrăileanu criticii estetice: o numeşte „act de obscurantism, act împotriva culturii unui popor".

Deloc. Nu poate fi act de obscurantism nici primejdios culturii, când încerci să deprinzi oamenii a deosebi scrupulos lucrurile, a înţelege diversitatea valorilor şi relativa lor independenţă. Dar acuz critica noastră psihologică-sociologică de a fi ajutat în chip pernicios monomania politică, una din mizeriile istorice care alterează cu deosebire urât cultura românească. Nu tară mare părere de rău am văzut pe un om, şi fin şi înţelept ca d. Ibrăileanu, afirmând serios că, la Caragiale, şi copiii şi câinii antipatici sunt antipatici pentru că autorul i-a imaginat ca „liberali", şi fiindcă se înverşunează asupra acestora ca asupra tuturor liberalilor.

Ar fi salutar pentru cultura noastră ca, cel puţin în materie de artă, să ne certăm o bucată de vreme măcar, pe teme nerentabile: clasic - romantic, impresionist — expresionist, şi altele pe care le va mai aduce viitorul, elemente care, chiar în ceartă, rămân odihnitoare şi limpezitoare pentru nişte spiiiLe constant ameninţate de confuziile pătimaşe ale exceselor de practică politică.

D. Ibrăileanu pomeneşte de câteva ori acoperit despre o revistă umilă şi modestă de provincie. Acest fel de a vorbi mă întăreşte în credinţa mea veche că modestia este o monedă totdeauna falşă. Vrea d. Ibrăileanu să cred că modesta revistă de provincie este mai puţin reprezentativă pentru cultura literară română decât *Contemporanul sau* revista expresionistă născută şi dispărută acum câţiva ani şi al cărei nume l-au uitat poate şi redactorii ei? Sau reprezintă poeziile domnului Vinea, poeziile şi povestirile domnului Aderca, o concurenţă simţitoare — vorbesc, se înţelege, de piaţa culturală — pentru d. Sadoveanu sau pentru *La Medeleni}*

De alfel, acum în urmă, o revistă literară din capitală îmi face exact aceleaşi întâmpinări ca si d-mi Ralea şi Ibrăileanu. Este clar, prin urmare, că România a scăpat de tirania furioasă a esteticii. Situaţia prezentată de domnnle-lor numai corespunde realităţii, dacă cumva a corespuns vreodată. In esenţa cele „câteva cuvinte liniştite" ale domnului Ibrăileanu sunt, şi ele, o glumă. Redacţia va rade, văzând şi acum, cât îmi este de inevitabil să ajung la constatări de stil.

Adevărul literar şi artistic, nr. 384, 15 aprilie 1928, p. 9.

DESPRE STIL, ŞI NU DESPRE ALTELE

Despre nişte note ale mele asupra problemei stilului scrie o revistă literară din Bucureşti câteva scurte observaţii care, după judecata mea, sunt deosebit de interesante pentru toţi cei de meseria noastră. Recenzentul are credinţe literare altele decât ale mele, şi totuşi se ocupă de mine cu atât de îngăduitoare inteligenţă, încât ajunge până la elogiu. Nu pentru mulţumirea mea, care numai pe mine mă priveşte, pomenesc aici această particularitate, ci fiindcă este, în general, un simptom de preţioasă sănătate a spiritului, când oamenii tineri dovedesc puterea de a distinge până la nuanţe părerile şi persoanele, apărându-şi cu stricteţe claritatea gândirii de confuziile perfide sau grosolane ale sentimentului.

Din această recenzie aflu că „cea mai tânără emisiune de scriitori români renunţă la inutila îndeletnicire de a aranja cuvinte simetric şi muzical".

Condamnarea rostită aici păcătuieşte, mi se pare, prin generalizare exagerată. De ce şi din care punct de vedere putem numi *inutilă* aranjarea simetrică şi muzicală a cuvintelor? Aranjarea simetrică şi muzicală a cuvintelor se numeşte obişnuit vers, câteodată şi proză ritmică. E drept că, în afară de funcţiunea lui mnemotehnică (din ce în ce mai părăsită, de altfel) versul poate să fie declarat *inutil.* Ar fi însă temerar să facem aici profeţii, să afirmăm, de exemplu, că versul va trăi veşnic printre acele inutilităţi în care inevitabil se risipeşte o anumită parte din activitatea noastră mintală. în secolul trecut, pozitivişti fanatici au profetizat, mi se pare, moartea apropiată a versului; astăzi versul e tânăr şi verde ca şi cum s-ar fi născut în zilele noastre... însă nu cred că recenzentul s-a gândit chiar să condamne în total poezia în versuri. Mai probabil este că va fi vrut să declare inutilă, între altele sau poate chiar în primul rând, proza lui Flaubert. Dar şi aici nu pot să nu repet întrebarea: de ce şi din care punct de vedere o astfel de proză poate fi declarată *inutilă?* Şi acum putem complecta întâmpinarea: cum se justifică, considerată ca obiecţie, ideea de *inutilitate* în domeniul în care ne găsim?

Şi deloc nu e o ceartă pe cuvinte.

Recenzentul meu vorbeşte despre o „literatură de explorare în viaţă şi mişcare". Prea abstract pentru mine. Anchetă psihologică sau socială, cu sc doctrinar, costumată într-o fabulă cu nume proprii închipuite şi dialog stili caracteristic? Care-i scopul şi *utilitatea* unui asemenea carnaval? Nu-i o asemer suplimentară „aranjare" a „explorărilor în viaţă" o *inutilitate* patentă? Şi nu fac absolută greşeală de formă — şi prin urmare de sinceritate — Monsieur Beyle, câ recurge la roman şi nuvelă numai pentru a face oarecum cu ochiul unor persoa cunoscute, sau, mai special uneori, pentru a trezi remuşcări în sânul unor graţioa doamne care au avut frivolitatea de a fi crude sau ingrate cu Monsieur Beyle? era indicat şi de estetică şi de eleganţa vieţii, într-un caz ca acesta de pur „egoisr să scrie Monsieur Beyle direct memorii în numele său propriu, sau, dacă şi acea i s-ar fi părut artificial, să scrie scrisori persoanelor care-l interesează şi pe care v să le intereseze?

în prefaţa lui *Cherie,* Edmond de Goncourt a dezvoltat programul u literaturi care, dacă am înţeles bine textul recenzentului meu, s-ar putea exact nu „literatură de explorare în viaţă şi mişcare". Această prefaţă arată, fară să vrea, c trazicerea ireductibilă în care se prind artiştii cu intenţii ştiinţifice. Este o pozi radical falsă, în care cade oricine aranjează fabule, iar în fond face pe informato social ori psihologic, sau pe memorialistul la persoana întâi; omul îşi deformea vederea prin asemenea optică saşie, iar efectul expresiv nu poate fi decât esen hibrid.

Flaubert afirma că o frază fonetic urâtă e şi lăuntric falsă. Acest om avea ade vorba exagerată; şi se va zice că între sonorităţi şi înţelesuri o asemenea legăt aproape misterios fatală nu se poate constata. Dar aici este vorba de falsit *artistică.* Frază *urâtă,* muzical *falsă* este aceea care face să se poticnească aten cetitorului, şi impresia de artă este o stare de atenţie eminent armonică în to complexitatea amănuntelor psihice şi fizice cu care suntem solicitaţi.

Cu totul alt lucru este că Flaubert a practicat câteodată „caligrafia", cum exprimă recenzentul. Din nota mea, de care se ocupă, a văzut, îmi închipui, că s de acord cu d-sa asupra „caligrafiei"; şi, dacă nu greşesc, am dat acolo, din Stendh exemple de „scris frumos" de o calitate la care nu cred să fi căzut Flaubert vreoda Poate felul cum am întrebuinţat eu cuvântul „stil frumos" a fost pe aloc defectuos şi pricinuitor de confuzie. însă ceea ce am scris mai demult des „caligrafiile" lui Renan poate face, cred, deplină claritate între noi.

Tinerii artişti francezi condamnă pe Flaubert pentru câteva linii de „caligraf şi închid cu energie curioasă ochii la mormanele de melodramă „caligrafiată" Balzac, care fac desperarea oricui ştie să admire capacităţile geniale ale artistu acestuia fară noroc. Aceşti artişti spun ce vor, şi lucrează aşa cum îi duce nat proprie şi tradiţia artistică franceză. Dacă Valery ar vrea să proclame că socote arta lui identică acelei a lui Boileau, dacă Gide vrea să creadă că *Promethee enchaîne, Paludes, Les Faux Monnayeurs* sunt balzaciene, sau stendhaliene,

Cocteau, făcând pe profetul lui Balzac şi al lui Beyle, scrie totuşi: *Thomas rimposteur,* o compoziţie care străluceşte de îngrijire clasică - accesele lor teoretice ne amuză, iar practica lor, eminent artistică, ne încântă. Mie cel puţin îmi pare o simplă glumă, când astfel de oameni vorbesc, ca şi cum pentru dânşii n-ar fi existat mult batjocorita şi adesea atât de prost înţeleasa artă pentru artă, n-ar fi existat simboliştii, sau amănuntul care s-a numit „Pecriture artiste".

„Cea mai tânără emisiune de scriitori români" vrea oare să adopte, cu doctrinară gravitate şi fară rezervă critică, un stendhalism sau un balzacism pe care artiştii francezi actuali de care vorbim îl afişează ocazional în teorie?

Cred că aceasta ar dovedi, înainte de orice, că încă ne ţinem cu o frică puţin elegantă de orice ni se pare a fi ultimul *article de Paris.* Aici îmi iau voie să corectez pe recenzent: în vagonul de dormit, în Palace şi în cluburile sportive se ceteşte Paul Morand, Kessel, du Gard, şi chiar - mă întreb îngrijorat: de ce? - *Corydon, rimmoraliste, Si legrain ne meurt,* şi, în general, *La Nouvelle Revue frangaise,* dar nicidecum Flaubert sau Chateaubriand. Şi, în treacăt: când d. de Chateaubriand face peizaj şi lirism în faţa naturii sălbatice, cum ar putea să scrie altfel decât colorat şi sonor? Urât, adică fals, e stilul acestui domn, atunci când întrebuinţează mecanic aceeaşi vorbire pentru stări sufleteşti pe care nu le-a încercat vreodată în intimă cunoaştere, ci se trudeşte numai să şi le atribuie prin proză, ca să-şi tămâieze în public propria persoană. Nu m-aş fi aşteptat ca recenzentul meu să uite această deosebire, şi nici să creadă că eu aş recomanda „stilul frumos" *a la Renan,* în general, şi încă mai puţin, în special, stilul frumos al lui Alecsandri şi al lui Duiliu Zamfirescu.

Sporadicele preferinţe pe care Gide şi Cocteau le dedică memoriei literare a lui Balzac şi Stendhal sunt un fel deghizat de a condamna acel stil frumos: astfel înţelese, preferinţele acestea sunt bune astăzi pentru toată lumea.

însă, de la Paris, pachetele de cărţi aduc la Bucureşti şi admiraţiile Stendhal-Clubului sau prelungirile lor actuale... Francezii au pentru un anumit fel de admiraţie epitetul *niaise.* Probabil că nu ştiu de ajuns româneşte, ca să găsesc cuvântul potrivit din limba noastră - *prostănac* are un accent brutal căruia îi lipseşte nuanţa corespnzătoare în francezul *niais.* Cu Balzac se practică o analoagă tămâiere nedesluşit emoţionată; figura artistului dispare într-un foc bengal gras de biografie sentimentală.

E nevoie să reamintesc recenzentului meu că, pentru criticul şi istoricul artei literare, nu omul, ci pagina, capitolul, cartea deosebită, nu extaze ridicate din vagi idei despre genialitate şi din naivă curiozitate pentru „vieţi" interesante, ci impresia preciza a detaliului de artă constituie obiectul şi hotărăşte planul intelectual în care acest obiect trebuie să fie considerat?

în adevăr, nu se teme recenzentul că în aceste două modele, problematice prin însăşi complexitatea lor, stă un pernicios însemn la diletantism cu pretenţie de artă şi nicidecum în Flaubert, pe care d-sa îl numeşte „factice şi uşor"? în adevăr crede d-sa că pentru literatura noastră e bine sau chiar de grabnică nevoie să treacă, peste problemele fundamental artistice, la ceea ce pare a fi ultima ordine de zi a parizienilor secular şi extrem disciplinaţi, şi probabil obosiţi de atâta disciplină estetică? Şi nu bănuieşte că asemenea fricoasă ţinere de pas cu Parisul ar putea să dea, la noi, sub pretextul unei „literaturi de explorare în viaţă şi mişcare", nişte regretabile mofturi de autobiografie foarte grosolan „caligrafiată"?

întocmai ca tânărul şi răutăciosul meu amic Ralea, recenzentul meu din Bucureşti îmi prooroceşte că voi sluji de călăuză unor elevi din academiile de dan şi alte academii serale.

Se poate. Consecinţele faptelor omeneşti sunt incalculabile.

Lipsea, Martie 1928

***Adevărul literar şi artistic,* nr. 385,22 aprilie 1928, p. 1**

IBSEN SI DIVERSELE CHESTIUNI

„Vă rog să nu uitați că ideile aruncate de mine pe hârtie nu sunt ale mele, nici în privința formei nici în privința conținutului; sunt ideile acelor personaje ale mele oire le rostesc" - scrie Ibsen, în 19 februarie 1899, lui Ossip-Lourie.

însă Ossip-Lourie era om de idei, şi a făcut despre „Filozofia socială în teatrul lui Ibsen" o cărticică generoasă, plină de calități impecabile. De exemplu: „Ibsen, în teatrul său face procesul societății actuale. Brand este încarnarea puterii şi a voinței. Să nu uităm că Nora nu-i decât o idee, un Simbol revoluționar. Ce este societatea, dacă nu colectivitatea indivizilor? Totul este defectuos, fiindcă părțile sale sunt stricate. Societatea e rea, fiindcă individul e viciat. Răul este în societate, pentru că a fost mai întâi în individ. Filozofia nu există şi nu se dezvoltă decât în spiritul omului. Oricare ar fi greşelile care se găsesc în opera lui Ibsen, ca şi în opera oricărui alt scriitor, impresia generală este mare şi adâncă." Iar la sfârşit exclamă: „Să lucrăm!"

Un imperativ. Cartea este, cum se vede, o carte bună. Este, pe deasupra, şi realizarea deplină a unui model spre care se îndreaptă, pare că, toate încercările de a scoate filozofie, morală sau altfel, din scrisul poeților. Ossip-Lourie merită să devie ilustru; dacă nu a devenit cumva. Ilustru, în legătură cu Ibsen.

Aşa era pe atunci, când a ieşit Ibsen, întâi în vileagul cel mare: lumea plină de chestiuni. Chestiunea femeii; chestiunea copilului; chestiunea divorțului; chestiunea dragostei libere; chestiunea statului, a individului, a națiunii, a claselor sociale. Astfel, plină de chestiuni, lumea a luat pe Ibsen drept autor de broşuri feministe, anarhiste, socialiste. O glorioasă sufragetă, încarnată într-un individ de sex odios.

Cum era de aşteptat, regizorii şi actorii împreună cu publicul, cum l-au văzut, l-au însemnat la rubrica lui Alexandre Dumas-fiul. Până astăzi, în țările latine, oamenii scenei obişnuiți țipă, tremură, umflă, miorlăie textul lui Ibsen aşa cum au apucat de la acel prestigios procuror de teatru şi de la concurenții săi, francezi sau de alt neam.

Alexandre Dumas-fiul era mare iubitor de claritate şi a scris o sumă de lungi introduceri pentru a explica tendințele morale îmbrăcate în dramele sale; ceea ce-i o mare binefacere pentru public, pentru critici şi pentru actori. Sau chiar mai mult decât o binefacere: un adevărat răsfăț. Publicul, criticii şi actorii au rămas nişte copii

stricați ai lui Dumas-fiul, nărăviți să se joace cu filozofia la teatru. în această privință Ossip-Lourie a fost un copil exemplar. A fost un şcolar model; a studiat pe Ibsen metodic, descompunând opera, întâi:

După categorii sociale: 1) cler, 2) politiciani, 3) capitalişti, 4) presă, 5) familie, 6) tânăra generație;

al doilea:

După idei: 1) regenerare individuală şi socială, prin 2) Adevăr şi Lumină, 3) Voință, Acțiune, Libertate, Dreptate, 4) Principiul că nu individul, ci familia formează unitatea socială, 5) Emanciparea femeii, căsătoria liberă, societatea nouă. — Şi Concluziune.

Aşa se procedează cu autorii pentru şcoală, începând cu Homer, zeii lui Homer, familia lui Homer, geografia, armele lui Homer. La autorii antici nu se poate pune atâta inimă ca la aceşti moderni, de care depinde regenerarea noastră, a copiilor şi a nepoților.

Ossip-Lourie are mare dar de a alege citate clare. Pe socialişti îi îmbărbătează cu vorbe puternice din *Brand* „Cine vrea să învingă, nu trebuie să cedeze."

Cărțile utile în care se vorbeşte de zei, de geografia şi de armele lui Homer au caracter de curs gimnazial. Aceasta se ştie. De ce nu s-a observat că acelea unde se tratează despre ideile din poeții moderni au caracter de curs de seară?

Oricât de sigur şi de mulțumit este Ossip-Lourie de simplicitatea luminoasă a ideilor cu care lucra, el simte câteodată vagi nedumeriri.

începe cu hotărâre: „scrierile lui Ibsen nu sunt atât produceri dramatice, cât încercări filozofice asupra chestiunilor vitale ale omenirii". Nu mult după aceast criticul observă: „Ibsen e *înainte de toate* artist, poet." La *Concluzie* află, în sfârşi că „este cu desăvârşire imposibil de a clasifica pe Ibsen din punct de vedere a ideilor". Şi-l numeşte „om ciudat". Aşa este. Cine ştie? poate că orice artist, luat d aproape şi dintr-un punct de vedere sistematic pentru ideile sale, se arată a fi „om ciudat".

Ossip-Lourie lasă numai să se întrevadă nedumeriri şi apoi le uită ca u copilaş.

Ideile care se pot extrage din ce spun persoanele lui Ibsen sunt ideile cugetăr protestante moderne. Cititorul curios de cultură bună le poate situa la Max Stirne la Kierkegaard, la Emerson, la Nietzsche. Aceştia au fost oameni care produceau id — idei despre stat, familie, individ, Dumnezeu, şi care s-au absorbit fervent în ace gen de producere.

Ibsen n-a avut nici măcar destulă vreme pentru a se măsura cu dânşii. Era om foarte ocupat cu teatrul.

In biografia delicată se perpetuează acest adevăr galant: orice om mare îşi datoreşte, în mare parte, calităţile glorioase sau mamei, sau soţiei sale. Stăruinţa neturburată a formulei o face suspectă ca un ornament vulgarizat, lipit pe la toate stilurile. Ornamentul acesta e, probabil, un omagiu cavaleresc.

Lui Ibsen îi era antipatic tratatul lui J. S. Mill despre Chestiunea Femeii; iar mărturisirea lui Mill, că tot ce-i bun în scrisul său se datoreşte soţiei sale, îi părea ridiculă. Râzând spunea lui Brandes: „Ia gândeşte d-ta că ai fi nevoit să citeşti pe Hegel sau pe Krause, fară să ştii hotărât, dacă ai înainte pe domnul sau pe doamna Hegel, pe domnul sau pe doamna Krause!"

Legenda, neîndurătoare ca un surd absolut, a făcut din acest „om ciudat", cel mai simplu feminist. înţelegem de ce lui Ibsen îi era atât de frică să stea de vorbă cu lumea.

„Mă întreb dacă am fost în stare să fac o dramă bună şi oameni vii. Aceasta-i problema."

„Nu pot scrie un cuvânt, până ce nu am omul cu desăvârşire în stăpânirea mea, până când nu văd în cea din urmă cută a sufletului lui.Trebuie să-l am întreg înaintea mea chiar în înfăţişarea lui exterioară, până la ultimul nasture, aşa cum e, cum se mişcă, cum se poartă; trebuie să-i aud sunetul glasului! Şi atunci nu-l mai las, până ce nu i se împlineşte soarta."

„Grija mea e, înainte de toate, să descriu oameni, simţiri şi vieţi omeneşti."

Dacă aceste mărturisiri şi informaţii s-ar citi în vreo prefaţă a lui Oscar Wilde sau a lui Henri de Regnier, publicul cu criticii săi le-ar considera liniştit ca nişte ciudăţenii de artist. La Ibsen, astfel de amănunte supără şi miră, aşa încât e preferabil să fie ignorate. Şi zic sau scriu, publicul şi criticii: „Brand este încarnarea forţei şi a voinţei. Nora nu-i decât un simbol revoluţionar. Solness este bughezia; Ragnar, socialismul; Hilde Wangel, libertatea; arderea casei doamnei Solness înseamnă Revoluţia franceză." Suma: în tot teatrul său, Ibsen face procesul societăţii actuale.

Bjornson, poetul, scrie prietenului rival: *Brand* al tău nu-i poezie; iar Clemens Petersen, criticul, prieten şi admirator absolut al lui Bjornson, constată că în *Peer Gynt* sunt nesocotite regulile esenţiale ale poeziei.

Din contră, zice Ibsen: „Peer *Gynt* e poezie, şi, dacă nu e, are să fie; fiindc ideea de poezie se va adapta poemului meu." O îndrăzneală pe care orice public ş orice critici au dreptul să o simtă ca pe o impertinenţă. Această impertinenţă est mai suportabilă, mi se pare, decât acea implicată în rugămintea repetată a lui Ibse de a nu atribui cetăţeanului care a scris *Strigoii* părerile persoanelor din piesă. Deş indirect spus, este mult prea transparent că Ibsen desconsidera extrem posibilităţil de inteligenţă ale explicatorilor săi. în această dezbatere rămâne totuşi oarecar naivitate curioasă de partea lui Ibsen: nu ştia el că spectatorii şi criticii destul d subtili pentru a distinge caracterul şi ideile personajelor de caracterele şi ideil autorului, sunt excepţii bizare?

încă şi în alte feluri Ibsen a surprins supărător pe critici şi publicul lor. Cân tocmai se admisese că teatrul său este de acord cu democraţia socială sau poate chia o simplă ilustrare a acesteia, autorul *Stâlpilor societăţii* a prezintat maliţios pe d-ru Stockmann. Când mulţimea oamenilor la curent cu toate idealurile moderne s deprinsese tocmai bine să adore pe Ibsen pentru *Casa păpuşilor,* el a inventat p tânărul Werle, crezând, poate, că va izbuti, în sfârşit, a se lămuri cu publicul .. .sau poate, a vrut să se amuze uluindu-l cu desăvârşire?

Până astăzi încă, nenumărată mulţime de oameni cultivaţi interpretează p Stockmann, patetic; pe tânărul Werle, elegiac. în orice caz, foarte încet, foarte gre foarte rar, s-a observat că, pe cel dintâi îl tratase autorul cu o doză tare de comic; p cel de al doilea îl făcuse de-a binelea ridicul.

Aşa a compus fatalitatea normală, între poetul Ibsen şi public, un imbrogli comic de o rară savoare. Iar gloria masivă a venit să consacre, nu un poet, ci to numai un fel de pastor cu idei radicale, mai cu seamă feminist.

Criticul, când este psihologic sau moralist, se întemeiază pe credinţa că trebuie să ştie despre crearea operei mult mai mult decât ştie artistul, oricât ar acesta om deştept. Cum se zice: criticul pătrunde în „inconştientul" poetului. Es elementar că asemenea operaţie trebuie făcută cu discreţiune; altfel aşa-numit analiză şi aşa-numita explicaţie nu-s decât mahalagism cu fraze.

Să nesocotim intenţiile mărturisite stăruitor de un om ca Ibsen? Sau, cu obi nuitele stângace abilităţi, să le sacrificăm explicării prin „inconştientul" artistulu Acestea sunt procedări profane până la vulgaritate. Aici concluzia lor strictă ar fi Ibsen a fost un perpetuu autor de farse ieftine.

Exploatarea banală a ideii inconştientului este un abuz prea de tot comod. Să tăgăduim lui Ibsen orice dar şi orice ştiinţă de a se observa pe sine, sacrificându-1 perspicacităţii lui Ossip-Lourie, de exemplu?

„Cred că ştiu măcar atâta dramaturgie, pentru ca să mă feresc de a amesteca în dialogul persoanelor convingerile mele." Dar criticul îi închide gura şi-1 admiră ca luptător pentru idealuri mari şi noi, sau îl dojeneşte fiindcă propagă nihilism. Şi una şi alta, cu egală candoare.

In *Brand* publicul, cel norvegian în primul rând, văzuse o teză religioasă; citise drama ca o broşură, o ascultase ca un discurs al d-lui Henrik Ibsen. Poetul scrie însă lui Brandes: „aş putea să construiesc întreg *Silogismul,* cu un arhitect sau cu un politician, tot aşa de bine ca şi cu un preot. Dacă m-aş fi născut cu o sută de ani mai târziu, cine ştie? aş fi luat^ca subiect lupta d-tale contra filozofiei de compromise a lui Rasmus Nielsen. în general, în *Brand este* mai multă obiectivitate decât au căutat oamenii în acest poem pân-acum, şi aceasta îmi dă, mie ca poet, o mare satisfacţie." Cu toate aceste, Brandes, deşi mărturiseşte că Ibsen este, neapărat, cel mai bun şi singurul competent judecător în ce priveşte intenţia operei sale, îi găseşte - şi el! - cusurul că nu dă însemnătate destulă „inconştientului". „Inconştientul" din care a rezultat *Brand* ar fi aplecarea norvegianului romantic către misticism. Aici vorba vestitului critic e cel puţin neclară, fiindcă în *Brand* nu vreun misticism este în discuţie, ci un radicalism moral în care asprimea etică, ascunsă profanilor sub blândeţele Noului Testament, e dusă până la sublimă nebunie. Şi apoi pledoaria lui Ibsen se încheie în relevarea obiectivităţii artistice. Despre aceasta Brandes nu pomeneşte... De ce este natural criticii obişnuite - uneori nu numai celei obişnuite, deoarece aici auzim pe Brandes doar - să nu-şi pună întrebarea despre obiectivitatea artistică? Şi să nu mai reedităm, asupra cuvântului obiectivitate, scandalizarea pretenţioasă consacrată de critica psihologizantă. Este vorba de acea fatalitate a artistului de a *arăta* oameni şi vieţi.

Literatul englez William Archer crede a fi înţeles din o convorbire cu Ibsen că, în formarea tuturor operelor acestuia, există o treaptă unde lucrarea ar fi putut să devie, *deopotrivă de uşor,* sau studiu, sau dramă. Englezul mărturiseşte onest că Ibsen nu i-a acordat că, în general, întâi i se prezintă o *idee,* iar persoanele rezultă secundar din idee; totuşi el, Archer, crede că poate afirma cele de mai sus. Crede! Mulţi critici cred la fel, fară a declara categoric asemenea prealabilă credinţă. Această tăcere nu-i cumva vreo abilitate; credinţa aceasta nu se declară, fiindcă este de la sine înţeleasă în mintea criticului. Criticului îi este natural să admită că o creaţie intelectuală poate să dea *tot atât de uşor* dramă *sau* studiu, fiindcă el are meseria, câteodată şi talentul, de a scoate din drame - studii de psihologie sau de filozofie socială. Evident, cu cât un critic se ocupă mai cu preferinţă de a extrage,

din opere poetice, idei şi intenţii altele decât artistice, cu atât mai puţini sorţi î rămân de a imagina că artistul este un spirit altfel făcut decât criticul. Astfel e posibil ca să nu-şi mai aducă aminte criticul de artist.

Dacă Ibsen şi-ar fi realizat gluma frumoasă de a descrie pe Brandes în luptă cu Rasmus Nielsen, Brandes şi-ar fi admirat cu desăvârşită surprindere icoana proprie

Se descopere aici un adevăr amuzant şi adânc: criticii laudă pe artişti pentru aptitudinea lor de a imagina spirite, caractere şi vieţi felurite, şi-i evaluează după gradul acestei aptitudini; şi tot criticii, îndată ce-i vorba de psihologia ş autopsihologia artiştilor înşişi, atribuie acestora o surprinzătoare incapacitate de a observa şi înţelege. Criticii primesc să înveţe de la artişti religie, morală, politică pedagogie, câteodată şi ştiinţe naturale - numai artă şi psihologia artei, nu.

Aproape în toate vremile s-au găsit artişti, şi considerabili, cari au vorbit despre arta lor; au căutat, onest şi inteligent, să se explice. Obişnuiţii critici, până ma dăunăzi, s-au îndărătnicit ciudat contra acestor silinţe. E un fel de rea-credinţ candidă în această recuzare sistematică a artistului în materie de artă.

Pentru unele personaje şi situaţii din Ibsen, Brandes a descoperit sau a presu pus, încă de mult, modelele sau inspiraţiile corespunzătoare în viaţa autorulu Biografii de mai pe urmă au cultivat zelos această curiozitate. Astfel ştim, aprox mativ ori sigur:

- că Ibsen a cunoscut în Italia un tânăr norvegian, aventurier zevzec, fiu d mic funcţionar care se dedea drept boier de viţă veche şi ameţea naivii, şi mai ale naivele, cu palavrele lui de poet ratat. Acesta ar fi Peer Gynt. Dar Peer Gynt, spu alţii, mai e şi o satiră a ţăranului norvegian, un bobârnac special adresat lu Bjornson pentru *Synnove Solbakken.*
- *Femeia Mării* este doamna Magdalena Thoresen, soacra poetului, o persoan pasionată de sporturi acvatice;
- *Brand,* un pastor revoltat de prin nordul Norvegiei; dar probabil mai e Bran şi marele Kierkegaard;
- la bătrâneţe Ibsen, după obiceiul firesc, s-a îndrăgostit de o fetică de 17 ar o cunoştinţă de vilegiatură în Tirol; şi în scrisori o numea *înger, soare* şi *drag princesă.* E, prin urmare, Hilde Wangel şi Solness;
- un domn distins şi sensibil din societatea norvegiană ajunge năpăstuit pentr moartea soţiei sale şi boicotat de lumea locală: vrea să zică *Rosmersholm;*
- despre doctorul Stockmann a spus Ibsen însuşi că-i este prieten foarte intin şi ne putem închipui că multe din personajele principale sunt, în acelaşi ser „prietenii intimi" ai poetului.

Asemenea raporturi între autor şi creaţiile sale le prezintă adeseori biografii ca surprinzătoare descoperiri. Este chiar un viciu principal şi inocent al biografilor literari.

Brandes, care făcea începutul, oferă asemenea amănunte, în calitate de bun cunoscător al poetului, şi fară comentar, ca lucruri bune de ştiut în tot cazul. Dar şi unul din cei mai noi biografi ai lui Ibsen, norvegianul Sigurd Host, le repetă în aceeaşi stare brută. în adevăr, după ce afli că, în 1889, sexagenarul poet s-a îndrăgostit la Gossensass în Tirol, de Emilia Barbach, ce-ţi rămâne de făcut decât să constaţi că situaţia seamănă cu aceea a lui Solness şi a Hildei? Mai mult nu se poate scoate nici din Friderike sau alte atâtea fragede muze ale lui Goethe. Acelaşi artist creează pe Gretchen, pe Frau Marthe Schwerdtlein şi pe Mefisto. Acelaşi — pe Nora, pe doamna Solness, pe Brand şi pe Engstrand. Faţă de capacitatea de a crea figuri atât de diverse, ce mai pot însemna întâmplătoarele „modele" individuale din viaţă? Poetului îi stă model toată lumea câtă cade în experienţa lui, inclusiv propria lui persoană.

Ca şi în artele plastice, modelul în arta literară serveşte ca instrument de control general. Modelul individual nu explică nici naşterea, nici structura operei, în viaţa literară cercetarea modelelor are doar haz anecdotic; în artele plastice, numai atunci când artistul are scandaluri savuroase din pricina modelelor cu carne agreabilă, care i-au inspirat o sensibilitate alta decât cea artistică.

Ibsen îşi înseamnă unele figuri cu ticuri verbale curioase, Nora are „Minunea" — Hedda Gabler, „Moarte frumoasă" - Gregers Werle, „Obligaţia ideală" — Hilde Wangel, „împărăţia minunată" — doamna Solness, „Datoria" — doamna Alving, „Strigoii"... Sunt semne care vor să se vadă de departe, ca benghiurile roşii ale clovnilor. Care este sensul acestui exces de caracter - sau mai drept: al acestui exces de costum?

Poate preocuparea de a notifica, chiar celui mai insensibil public, noutatea creaţiilor sale, l-a adus la această extremă procedare?... Dar cine ştie dacă, din contră, n-a vrut cumva să sperie atenţia greoaie a publicului acestuia şi să-1 depărteze de la opera lui? Ibsen râdea bucuros de oameni...

Până la Ibsen, teatrul european era articol de Paris. Noutatea cea mai elementară a norvegianului a fost desigur provenienţa norvegiană a personagiilor lui. Acest caracter le făcea distinct vizibile şi celor mai obtuzi. Poate că toate inovaţiile în artă încep prin noutatea subiectelor. Aşa cum europenii dinafară Norvegiei au făcut ochi mari înaintea oamenilor lui Ibsen, tot astfel vor fi făcut literaţii, şi apoi publicul în veacul XVI, când au dat de figurile scoase de umanişti din Plutarh, din Euripid, şi mai obişnuit din Seneca — *cette race d'Agamemnon qui ne finit jamais.* Această familie a stăruit să rămână cea mai impresionantă, în teatrul tragic, până în

primele decenii ale veacului trecut. Tot astfel au dat emoţie nouă cetitorilor francez
şi germani figurile din romanele engleze în secolul XVIII.

însă oamenii cu atenţia sensibilă au luat seama că personagiile lui Ibsen sur
originale şi altfel decât prin norvegismul lor (cum era cazul, de exemplu, la simplu
poporanist Bjornson). Astfel s-a observat că teatrul lui Ibsen e şi altceva decât izvo
istoric pentru studiul chestiunii sociale, a chestiunii femeii, a chestiunii teologilo
emancipaţi într-o provincie scandinavă. Este profitabil să constatăm că Bjornso
naţionalul, a făcut, cu foarte mult temperament, teatru normal parizian cu materi
local din Norvegia. Dramele lui revin oarecum istoriei teatrului francez. Ibsen
prefăcut poezia dramatică şi arta europeană a teatrului.

în comedia de *malentendus* care s-a întemeiat durabil între Ibsen şi publi
epizodul cel mai amuzant este hotărârea acelui critic sociolog care a spus că Ibse
n-a făcut teatru, ci încercări filozofice de propagandă în chestiuni morale şi social

în tinereţea fragedă, Ibsen a fost consilier dramaturgie, apoi director de teatr
şi până la bătrâneţe a scris pentru teatru. însă bunul Ossip-Lourie decide că Ibs
are prea puţin a face cu teatrul. Aşadar, un caz eminent de carieră greşită. Cetitor
înţelege că trebuie să-mi aduc aminte de Ossip-Lourie; este memorabil, fiindcă
perfect. Atât de perfect, încât nu înţelege că ceea ce numeşte el lipsă de intrigă
acţiune este efectul unor necesităţi implicate în arta lui Ibsen; şi pomeneşte aceas
„lipsă" pentru a dovedi că Ibsen n-a făcut poezie dramatică.

E grav să nu vezi că *Uniunea tinerimii* şi *Peer Gynt* gem de acţiune.

în izolarea lui consecventă, Ibsen a scăpat în întregime de influenţele c
grosolane ale lumii teatrelor. „Nu m-am gândit niciodată să scriu roluri pen
anume actori sau anume actriţe" — a zis el unei artiste care-i comunica graţios că
şi colegele au mare plăcere să-i joace rolurile. Astfel de libertate nu a fost desig
neglijabilă pentru începătorul unei vremi noi în poezia dramatică.

Avea douăzeci de ani când a scris pe *Catilina,* pe când pregătea un examen
latină. Este o normală dramă în versuri, scrisă de un elev cu superioară inteliger
şi care a văzut sau a cetit mult teatru. Volumul corespunzător din Mommsen r
apărut decât peste şase ani. Deci fară ajutor străin, băiatul Ibsen a văzut pe cons
rator cu totul altfel decât îl impunea tradiţia, care se târăşte pe urmele frazelor
Cicero. Puterea poetului acestuia de a vedea nou şi voinţa lui de a răsturna icoa
eroice şcolare se dă pe faţă de la pasul său dintâi.

în epoca lui, pe care biografii o numesc romantică, Ibsen şi-a pregătit acea scurtime de vorbă care-l face creatorul unui nou stil de teatru tragic. Astfel, prin Ibsen, vechea poezie nordică, atât de straniu pătrunzătoare în vorbirea ei abruptă, a determinat epocă în arta europeană. Stilul teatrului s-a curăţat de forme anahronice, de monolog în primul rând; s-a rupt din străvechiul concubinaj cu stilul discursului oratoric.

Pe când Flaubert căuta să înnoiască romanul istoric, tratând material antic cu procedeele realismului modern, Ibsen, în dramele din istoria veche a Norvegiei, făcea o analogă înnoire, într-un spirit mai liber, poate, de constrângere,academică decât putea fi al francezului. Această revoluţionare în sensul adevărului artistic apare izbitor în figurile populare şi scenele de masă din *împărat şi Galilean.* Iar figura lui Herodes şi cearta ovreilor din *Salomeca* lui Wilde seamănă penibil cu detalii de la începutul enormului tablou istoric realist al lui Ibsen.

Semnificativă pentru miraculoasa bogăţie artistică a acestui om este, la sfârşitul perioadei lui romantice, apariţia comediei *Uniunea tinerimii,* farsă italiană în proporţii monumentale, o faptă artistică de o virtuozitate veşnic surprinzătoare. Prestissimo şi brio, proprii teatrului italian, norvegianul le execută jucându-se ca un maestru prestidigitator, în această mitraliadă de chipuri şi atitudini comice, unde figura vie este scăpărător transformată în marionetă, şi marioneta readusă din nou la figura vie, cu siguranţă şi o fineţe de mişcare care au fost rezervate, pare că, de o soartă ingenioasă, să facă din această genială jucărie o desăvârşită concluzie modernă a geniului.

Ibsen se întreabă într-un vers: „este măreţul în adevăr măreţ?" Pe acest reformator al poeziei dramatice l-a ispitit aproape fară încetare trebuinţa de a-şi ironiza eroii. El caută subtil şi discret să le suspecteze superioritatea, să le anuleze aureola, în această direcţie el pare a duce lupta sa continuă împotriva convenţionalului. Dacă au găsit de cuviinţă să-l claseze printre sceptici, sigur e, pentru cine are în vedere arta lui Ibsen, că singurele manifestări sceptice sunt suspiciunile lui faţă de artificialitatea grosolană etern zămislită din obişnutele promiscuităţi moralo-literare.

Pe cetitorul naiv — dar nu şi nepriceput — îl va surprinde totdeauna poemul *Peer Gynt,* fiindcă, deşi poem, începe cu o ceartă burlescă între babă şi fiu-său. Cuvintele porc, măgar, iluminează versurile acestei drame poetice; iar farse de paiaţe nebune se îmbină cu tristeţi straniu întunecate, într-o coloraţie îndrăzneaţă care-şi bate joc de toate regulile şi tehnicile admise. Varietatea de culoare şi impresie, ridicată la maximum şi sprijnită de o mişcare continuu aprinsă, manifestă strălucitor noutatea adusă de Ibsen într-un gen care începe cu *Faust,* unde forme şi culori dramatice sunt prea des inundate de revărsarea lirică.

Şi în *Brand* chiar, spiritul necesar dramatic al lui Ibsen izbuteşte să dea une fabule uniformizate extrem, un grad de acţiune inaccesibil nedramaticului Goethe Din cariera sinistrului pastor, Ibsen scoate un efect de plin contrast pentru *Pee Gynt.* Este frivol să nu vezi că, în *Brand,* monotonia este artistic condiţionată; ş n-are sens să o pomeneşti ca dojana, cum n-are sens să te plângi de negreaţă une gravuri negre. Este drept că aici dialogul degenerează uneori în dezbatere. Totus impresia de progresare este viguros menţinută: acest pastor, catastrofal fară încetare fierbe de putere şi de voinţă încordată până la manie, nu face un pas fară s prăpăstuiască oameni sau lucruri, se înalţă ca o piază-rea uriaşă în talar protestan Spaima lumii evanghelice, care pe unde trece învăluie tot în doliu, atrage toat celelalte figuri în negreaţă ei centrală. Uniformitatea este aici un *tour de force* car ne captivează prin însăşi consecvenţa ei monstruoasă.

Voinţa de a privi eroicul tradiţional prin sticlele ridicolului de diverse grad apare întâi în Ibsen; în Bernard Shaw ea se amplifică îndrăzneţ. Astfel se pregăteşt pentru Cocteau, copilul teribil, prefacerea tipurilor mărețe şi venerabile ale teatrul literar în paiaţe genial stilizate.

Iar smintiţii propriu tragici ai norvegianului au alcătuit partea de moştenire lui Wedekind.

Ca începător în drama realistă, Ibsen a dat *Stâlpii societăţii,* o satiră pueri după calapodul ştiut al teatrului cu tendinţe, intrigă obişnuită între îngeri idealiz de carton, care dispar şi revin la timp potrivit, pentru a converti monştri capitalis robiţi până atunci tuturor răutăţilor.

Când, la sfârşit, î-au părăsit puterile cele bune, reformatorul a dat pe *Jo Gahriel Borkman* şi *Când sculăm morţii,* unde melodrama, aşa cum o ştim, îneac rămăşiţele originalităţii ce fusese atât de fecundă. Tânărul Borkman, ca şi mama mătuşa lui, vorbesc prea mult în stilul agresiv sentimental al fantoşelor generoa din melodramele lui Mirbeau. Cele două surori duşmane care-şi dau mâna pe cadavrul bancherului, sau fioroasa Irena, care arată publicului pe ascuns pumna la fiecare mijloc de act, sunt simpli *premiers sujets* de culise, nu figuri create din pl de artistul Ibsen.

însă pozele napoleoniene şi unele autoironii ale falitului fraudulos arată că Ibsen nu-l părăsea tentaţia esenţială de a-şi devalora eroii cei mai gravi.

Problema înfiinţării unui stil tragic modern, vag şi mai mult în teorie simţită încă de la începuturile dramei burgheze, a rezolvat-o Ibsen. A fost, poate, şi cel întâi care a înţeles-o desăvârşit.

Burghezii pe teatru se arătau nenorociţi, şi nu tragici. Se luptau, discutând cu patos raţionalist nenorociri domestice. Autorii respectivi îi pusese, cu deplină naivitate, să vorbească şi să se poarte ca în Seneca şi în Corneille. Efectul a fost o muzică a cărei falsitate numai plebea, cea de sus ca şi cea de jos, n-o simţea şi n-o simte. Această perfectă inocenţă în materie de artă se perpetuează neturburată în retorica furnizorilor normali de teatru.

însă eroul tragic este un posedat şi un maniac, o creatură sărită din calea sufletelor zilnice. Se înfăţişează ca întrupare a unei puteri misterioase catastrofale, care sperie în aşa fel că nu-ţi mai rămâne decât să o priveşti. Se naşte atunci un fior specific care se rezolvă în contemplare. Astfel tragicul se impune ca element de artă. Dramele lui Ibsen, pe care critica le-a numit realiste, în parte şi simboliste, realizează tragicul prin caracterul anormal al persoanelor. Diderot, în focul luptei literare, a greşit, în teorie, crezând că „dramaticul" burghez va înlocui tragicul; a greşit, în practică, împrumutând cu simplicitate ceea ce credea el că e vorbire tragică unor tipuri normale implicate în conflicte clare de familie. Ibsen a înţeles că tragicul nu-i lucru de om în toată firea, şi 1-a realizat, cum trebuie şi cum se poate, prin figuri stranii.

Cine vrea să-şi aducă aminte bine cum zilele de ploaie şi atâtea amănunte morocănoase sau uricioase cobesc chiar de la începutul *Strigoilor,* ori de cum povesteşte bătrâna de Calul-Alb, în *Rosmersholm,* şi spune că în familia aceasta copiii mici nu ţipă, iar bărbaţii nu râd niciodată, vede ce excepţională putere picturală, ce nouă capacitate de a face atmosferă s-a arătat poeziei dramatice în Ibsen.

Dacă părerea obişnuitului public e dreaptă, podul cu dobitoacele din *Raţa sălbatica* nu-i decât o alegorie sentimentală şi un pretext de aluzii explicative pentru cei ce înţeleg greu. Aceasta ar însemna că Ibsen a cedat unei inspiraţii frivole, dacă nu puerile. Podul cu dobitoacele însă funcţioneză evident ca motiv plastic care măreşte şi concentrează original impresia de detracare extremă, dominatoare în întregul interior: cel mai complet spital tragic din toată colecţia maestrului. Ibsen însuşi a proclamat categoric originalitatea acestei drame, şi a spus că ar putea deschide drum nou în teatru.

Intriga maşinată *a la frangaise* a murit prin însăşi artificialitatea ei, uzată până la ultima sfoară. Ea era un cadru imposibil pentru tragicul renăscut în figuri moderne. Acum nu mai putea fi vorba de fabricat piramidă de scene cu surprize gradate, ci trebuia adâncit continuu, prin relief şi culoare — eventual şi prin motive simbolice — descrierea unor vieţi.

Dar ce înconjur bizar, de exemplu, podul cu dobitoace din *Raţa sălbatica* pentru un om care nu vrea să facă decât procesul societăţii actuale! Nu numai podul dobitoacelor, ci scrisul întreg al lui Ibsen, rând cu rând... Farsă voluminoasa de

COpl pe e i b bsen îl cântă colegul său Shaw mtitulându-1 mare povestitor. Cum s-ar putea numi mai frumos artistul care ne-a lăsat o atât de miraculoasă colecţie de figuri si vieţi diverse? w A ...

însă oricât de popular ar fi Shaw, tot nu va avea putere sa faca, in ochii publicului şi ai criticii curente, dintr-un predicator feminist un simplu povestitor.

Adevărul literar şi artistic, **nr. 393, 17 iunie 1928, p. 7 şi nr. 394, p. 1.**

CARTEA ÎN DESPERARE

Se vor vinde cărţi pe străzile Bucureştilor timp de trei zile, aşa cum pân-acum s-au vândut flori de hârtie sau broşe emblematice de tinichea. Un atac original se dă astfel atenţiei pietonilor de pe străzile Capitalei şi a călătorilor cu tramvaiul. Cei din automobile rămân la adăpost, acum ca şi pururea şi în orice.

Ceea ce, în oraşele apusene, practică de zeci de ani „Armata mântuirii" cu foile sale de populară evlavie, ceea ce la noi, de scurtă vreme, încearcă părintele Dionisie Lungul cu *Glasul monahilor,* se întreprinde acum pentru termenul modest de trei zile, dar în stil îndrăzneţ, cu tot felul le cărţi. O îndrăzneală care pare că ascunde în ea deznădejde.

împotriva cetitului a stat totdeauna, în România, un teribil obstacol pasiv: analfabetismul. De câţiva ani s-a ridicat şi concurenţa dârză şi activă a sportului. Sportul şi analfabetismul au format, de la sine, o înţelegere cordială. Şi mi-e teamă că această alianţă s-a întărit, acum în urmă, cu un element mai puţin prevăzut: conferinţa; - şi cartea a rămas încercuită mortal, prinsă la mijloc de către această triplă înţelegere.

Fără îndoială, conferinţa cuprinde, în intenţie, trezirea interesului pentru lecturi bune. Spun aceasta, pentru că e adevăr necontestat, şi nu numai pentru a consola pe domnul profesor Guşti şi pe organizatorii diferitelor Atenee. Dar, între intenţii bune şi realizări, intervine mai totdeauna diavolul. Conferinţa lasă, obişnuit, în spiritul mulţimii ascultătorilor, o linişte plină de mulţumire: se gândeşte omul că lecturile variate ale conferenţiarului ar rămâne osteneală absurdă, dacă e vorba să fie ascultătorul obligat a lua, după conferinţă, o carte în mână. Conferinţa, tocmai, slujeşte să ne dispenseze de lectură proprie...

Şi se miră încă, şi se necăjesc scriitorii noştri că librarii, editorii şi ceilalţi, sunt pesimişti, apatici, şi lasă debitul cărţilor în voia Domnului. Dar ce alta decât fatalism rezignat s-ar putea naşte în sufletul negustorilor de cărţi, faţă cu formidabila cooperaţie a sportului cu analfabetismul şi conferinţa?

Din fericire, omul actual nu cunoaşte descurajarea durabilă.

Nu vrea să vie omul la carte? Atunci cartea o să pornescă şi o să se dea la om pe stradă. Şi încă purtată de picioarele neobosite ale bravelor cohorte sportive. Cel puţin cartea se răzbună umoristic. Aceasta o va face, pentru trei zile măcar, simpatică trecătorilor, cărora le arde - Doamne, Doamne! - de altele decât de carte.

***Dimineaţa,* nr. 7741, 30 iunie 1928, p. 3.**

KANT ŞI ESTETICA

„Mie mi-a fost scris să fiu îndrăgostit de metafizică", a zis Kant odată; ce-dreptul, înainte de a fi scris *Critica raţiunii pure.* Cred că această incidental mărturisire în formă glumeaţă rămâne valabilă serios pentru întreaga viaţă ş gândire a acestui om. Nu toţi interpreţii lui, şi mai ales nu Kantolatrii de la sfârşitu veacului trecut, admit aceasta. în jumătatea a doua a secolului XIX, prestigiul, ma drept: dictatura ştiinţelor exacte şi închinarea superstiţioasă către dânsele, erau pre viguroase, pentru ca adoratorii lui Kant să nu caute a face din el un patriarh al pozi tivismului, însă toate concluziile lui Kant stau de faţă pentru a ne arăta dragoste sa fatală şi statornică pentru metafizică. Cum a înţeles el însuşi efectele aceste vocaţii adânci se vede dintr-o altă afirmare a lui, încă mai cunoscută decât ce pomenită la început: a trebuit, zice el, să suprim cunoştinţa pentru ca să fac loc cre dinţei. Negreşit filozoful înţelege aici să vorbească de cunoştinţa metafizică, adic despre o pretinsă cunoaştere raţională a lucrurilor de dincolo de experienţă. Aceast cunoaştere credea el să o fi suprimat, pentru a face loc credinţei ca unică atitudin justificabilă în domeniul transcendenţei. Şi totuşi, atât de adevărat e că era pur s simplu *îndrăgostit* de metafizică, încât nu poate să nu caute a aduce la locul chia de unde o izgonise, metafizica despre care categoric ne asigură că ar fi suprimat-o

Se poate spune, scurt, că toată cugetarea lui Kant, oricât de fecundă a fost e pentru teoria cunoştinţei, este, în fond, un încunjur de o stranie rafinare, pentru ajunge totdeauna la obiectul dragostei sale. Astfel, a fost pe de o parte uşor pentr urmaşii lui cei mari, pentru Fichte, Schopenhauer şi Hegel, să descopere inconsec venţele acestui geniu adânc şi inocent, iar, pe de altă parte, le vine greu epigonilo şi simplilor comentatori ortodocşi să combine gândirea lui, cea în luptă cu ea însăş într-o artificială armonie căreia se tot silesc ei să-i dea o aparenţă prestigioasă.

Adeseori se pomeneşte vorba matematicienei Sophie Germain că doctrine filozofice sunt romanele gânditorilor. Ideea aceasta a fost repetată în formul variate, şi astăzi, cum credem, nimeni nu mai pune la îndoială că izvoare sistemelor filozofice sunt profund personale. Poate că, în loc de romane, ar fi ma potrivit să vorbim de poeme lirice, pentru a arăta şi mai tare că originea unor astf de sisteme se găseşte în subiectivitatea totală a gânditorilor, şi că sunt deci spov danii, şi nu doctrine ştiinţifice propriu-zise. Constatarea aceasta nu are nim

umilitor — cel puţin în judecata actuală — deoarece Poincare ne asigură că până şi în creaţia matematică se trădează uneori particularităţi intelectuale ale omului, şi el deosebeşte chiar horătât tipuri, şi prin urmare preferinţe subiective, în invenţia şi în metoda acestei ştiinţe, desigur cea mai puţin subiectivă din toate.

Nu e nicidecum vorba să începem a trata istoria filozofiei exclusiv în chip biografic şi psihologic. Succederea şi legătura problemelor filozofice pot fi expuse independent de persoana filozofilor, ca şi cum această persoană ar fi fost un element întâmplător în viaţa ideilor, în ele însele considerate. Procedarea aceasta pare astăzi cu atât mai întemeiată, cu cât în zilele noastre oamenii competenţi o aplică, cu bun rezultat, chiar în domenii unde legătura între creaţie şi persoana creatoare pare mult mai strânsă decât în filozofie — în istoria artelor, aşa cum, de exemplu, o tratează Wolfflin. Sigur, Hegel avea dreptate să vorbească de o aşa-numită automişcare a ideilor şi a sistemelor în viaţa intelectuală, mişcare în afară şi mi presus de indivizi, şi reflecţiile lui în această privinţă sunt, dacă lăsăm la o parte excesele bine cunoscute, câştig netăgăduit pentru metoda ştiinţelor istorice.

însă interpretarea psihologică şi biografică a gândirii filozofice îşi găseşte o deosebită justificare tocmai în faptul că ea a fost prea mult lăsată la o parte. A fost lăsată la o parte şi pentru că filozofia s-a considerat tradiţional ca faptă excluziv ştiinţifică, prin excelenţă în afară de viaţa personală, şi pentru că disciplina pe care mai ales are a se întemeia explicarea biografică, psihologia diferenţelor individuale şi a tipurilor intelectuale, este ea însăşi începătoare.

Oricât de discretă ne apare persoana lui Kant în raport cu opera sa, oricât de puţin „lirică" a fost ţinuta lui în general, rămâne, în fond, şi pentru dânsul valabilă vorba lui Fichte, că răspunsurile pe care le dă cineva întrebărilor filozofice depind de felul omului.

Kant era un om religios, disciplinat, adorator de ordine. Era pietist, protestant adică de cea mai curată observanţă — şi a fost slujbaş prusian.

în foarte multe ocazii însemnătoare se întâlneşte la Kant cuvântul respect — *Achtung.* Cu deosebire în goana înverşunată pe care o duce pentru a purifica morala de orice necurăţenie empirică, prin urmare şi de orice sentiment, singur *respectul,* printr-o inconsecvenţă subtilă şi inocentă, rămâne exceptat şi rezervat ca element pur şi demn. Şi ca o complectare şi explicare a acestei sfioase şi pioase griji pentru *respect,* se găseşte la dânsul, oriunde e vorba de a întemeia solid şi absolut un principiu oarecare, expresia *ca nu cumva* — *damit nicht* — ca nu cumva să se primejduiască adică vreunul din sistemele în care trăieşte spiritul uman — ştiinţa, religia şi morala — sisteme a căror ştirbire cât de mică însemna pentru Kant o catastrofa de negândit.

Gândirea lui Kant este, în fond şi cu toate încunjururile sale critice, timidă ş religioasă. Rodul acestei gândiri, în esenţa lui, este un moralism foarte complicat ş foarte naiv totodată. Complicat, prin explorarea minuţioasă şi profundă problemelor teoriei cunoştinţei; naiv, în încheierile lui surprinzătoare pri practicismul etic şi religios cu care îşi aduce Kant gândirea lui teoretică aşa încât s coincidă deplin cu credinţele general şi tradiţional fixate, cu ideile simţului comu La dânsul ca şi la aţâţi alţi filozofi, concluziile erau nestrămutat întemeiate înaint de orice discuţie — concluziile lui sunt adică postulate sentimentale care, dre vorbind, rămâneau totdeauna neatinse de argumentările critice. La Kant îns discuţia, adică încunjurul, este deosebit de complex şi bogat, şi aceasta face, în ma parte, farmecul specific al studiului acestei filozofii. Pentru a ne lămuri acestea, ne aducem aminte, înainte de toate, faptul fundamental că lui nu i-a dat prin gâ să critice ştiinţa, după cum, strict vorbind, nu i-a dat prin gând să critice morala s religia; pentru el, acestea sunt valori date — ştiinţa este fizica şi mecanica cerească lui Newton; morala şi religia sunt morala şi religia creştină protestantă. El întreabă: cum sunt ele posibile, şi prin aceasta Kant înţelege: în ce consistă ele, nimic mai mult — dar nicidecum nu pune la îndoială gradul lor de justificare, n valoarea elementelor din care sunt construite. Şi, de exemplu, distincţia de care face atâta caz, cum că ştiinţa este valabilă numai în cuprinsul experienţei, constituie o critică a ştiinţei, ci este numai o simplă restrângere a metafizicei. Ka nu se întreabă întru cât şi în ce fel este ştiinţa valabilă chiar în cuprinsul experien nici întru cât are ea dreptul să fie apodictică. Trebuie luat bine sama că în filozo lui critică, ştiinţa nu este criticată, ci numai analizată; adică: se descrie struct ştiinţei, pentru a se arăta cum această structură este „posibilă". Critica ştiinţe început-o Hume, şi, mult mai târziu, au continuat-o Helmholtz, Riemann şi deosebire Poincare. Pentru Kant, ştiinţa nu-i problemă de discutat, ci ea este rămâne o autoritate care cere respect; şi numai ca atare ea e punct de plecare pen a dovedi că metafizicei nu-i pot servi mijloacele ştiinţei. Şi aici chiar, după acea dovadă condusă cu atâta lux de gândire, Kant cade în inconsecvenţa eclatantă, atâtea ori semnalată, că totuşi putem obţine cunoştinţă metafizică prin mijloa proprii ştiinţei şi cunoaşterii empirice în general.

Kant nu era dintre gânditorii acei a căror curiozitate este pură şi radicală, că nu le pasă de eventualele urmări practice — înţeleg: morale şi religioase — ale reflec lor; el nu face parte din grupul tipurilor ca Montaigne sau La Rochefoucauld, Hobbes, ori ca Hume, oameni reci din natură, care gândesc despre ideile traditio venerabile fară rezervă şi fară milă. Kant avea legături puternice de sentiment anume credinţe şi reflecţia lui e totdeauna umbrită de acest intim devotament că dânsele. Şi nu trebuie să ne supere, nici să ne înşele, faptul că unii din aceşti oam pe care îi compar cu filozoful imperativului categoric au înfăţişare de diletanţi lite pe câtă vreme stilul şi metoda lui Kant se prezintă cu o extremă rigoare ştiinţi sigur rămâne că, în contra tututor aparenţelor, aceia au, prin impuls firesc, o st

consecvență speculativă, pe care Kant nu o are. Şi nu trebuie să ne înşele nici vorba blajinului Moses Mendelssohn, care numeşte pe Kant „atotsfarâmătorul" — *der Allzermalmler*—vorbă mult, des şi nesocotit citată în foiletoane filozofice: e o simplă vorbă de teolog mistic şi sperios de pe vremuri. Pentru noi, cuvântul acela nu mai are decât valoare istorică, anume să documenteze impresia pe care obiecțiile aduse de Kant teologiei oficiale au facut-o asupra unui teolog de un liberalism destul de timid.

Dacă urmărim gândirea şi expunerea lui Kant cu specială luare-aminte pentru această structură a minții şi a sufletului său, vom afla, cu toate silințele lui de a păzi obiectivitatea — şi printre aceste silințe — preferințe sentimentale pentru anume elemente ale spiritului. Deosebirea între cunoaşterea prin simțuri şi cunoaşterea pură, deosebire care la fiece pas ne întâmpină în opera lui Kant, avea loc însemnat în filozofia lui Leibniz şi a şcolarului său Wolf. Această deosebire a două feluri de cunoaşteri avea o lungă carieră în urma ei: ea venea, prin scolastici şi prin Descartes, de la gândirea antică, unde se vorbea de cunoştință *estetică* şi cunoştință *poetică;* şi este foarte însemnat lucru că, de la început încă, în gândirea greacă, distingerea celor două feluri de a cunoaşte nu-i o simplă constatare, ci implică o valorificare. Cunoştința prin simțuri e socotită inferioară; cea intelectuală, superioară. Ceea ce ne dau simțurile e schimbător, deci nesigur şi înşelător; cunoştința adevărată, adică fixă şi durabilă, ne-o dă intelectul. Această deosebire de valoare a primit, prin Socrat şi Platon, o rezonanță hotărât moralistică şi metafizică. Cunoaşterea sensibilă este pământească şi încărcată cu toate păcatele materialității; cea intelectuală e divină şi *pură.*

Cred că nici un om neprevenit nu va pune la îndoială că, în acest punct, reflecția teoretică aparentă asupra capacităților noastre de cunoaştere este purtată, în adânc, de concepții practice-morale, adică şi religioase. Iar aceste concepții practice, socratice şi platonice, le-a luat ca element constitutiv creştinismul; aşa ele au pătruns atât în filozofia cât şi în gândirea comună europeană, şi au stat şi stau încă la temelia sistemului de valori consacrate în toată societatea creştină. Cât despre Kant, cu toată critica pe care o face el lui Leibniz şi şcolarilor săi, cu toată afirmația repetată că elementele intelectului fară date sensibile sunt „goale", iar cele sensibile fară cele intelectuale sunt „oarbe", el se arată totuşi prevenit în favoarea cunoştinței intelectuale tradițional recunoscută ca superioară. Atitudinea aceasta de sentiment apare oriunde vine vorba — şi vine la tot pasul — despre cunoaşterea pe care el, cu semnificativă insistență, o numeşte *pură* sau apriorică. Oricare domeniu al spiritului câştigă prestigiu, în măsura în care se găsesc în el elemente apriorice. Cu această preocupare obsedantă se introduce gândirea lui Kant şi în estetică.

Kant a ajuns să se ocupe de estetică, nu din vreun interes pentru artă, sau din deosebita dragoste pentru frumuseți ale naturii. Nu se pomeneşte ca să fi dorit el

vreodată să vadă tablouri sau să asculte muzică. Călătorii de dragul muzeelor sau a concertelor n-a întreprins, deşi n-ar fi avut nevoie să le facă prea depărtate, în scopul acesta. De artişti şi de artă nu vorbea cu prietinii, şi se pare că n-a pomeni de numele lui Goethe niciodată. Avea o pronunțată atenție pentru frumusețea îmbrăcămintei, dar mai ales pentru mâncare, şi discuta cu multă stăruință rețete d bucătărie. O doamnă s-a necăjit chiar, cândva, de insistențele lui asupra proble melor culinare. Iar când o altă doamnă i-a atras atenția asupra faptului că femeil sunt în stare să cultive cu pricepere şi alte materii, artă ori ştiință de exemplu, Kan a răspuns cu ton foarte puțin aprobator: da, în adevăr; dar atunci se şi cunoaşte c femeile s-au ocupat de asemenea lucruri. Despre muzică este foarte probabil că- supăra. în *Critica judecății* se găseşte o curioasă observație despre lipsa d „urbanitate" a acestei arte, ce, din depărtare şi nepoftită, vine să ne siluiască sim țurile. Numai către sfârşitul vieții avea obicei să lase uşile deschise, când trece muzica militară pentru schimbarea gărzii. Cu acestea se încheie experien propriu-zis estetică a filozofului.

Deci nu din bogăția unei experiențe personale în domeniul frumuseții a put ajunge Kant să se ocupe de problemele esteticii, ci numai pentru că a crezut că aces probleme i se prezintă inevitabil în drumul său filozofic.

La început, cu mulți ani înainte de publicarea *Criticii rațiunii pure,* gândul să era să trateze, în o singură carte, critica cunoştinței, morala şi, cum zicea el p atunci, „critica gustului", adică estetica. Din capul locului dar, estetica era prevăzu ca parte a filozofiei critice. Mai târziu, de la publicarea *Criticii rațiunii pure* şi pân la un an înainte să apară *Critica judecății,* Kant, în scrisorile lui, urmează a vor de „critica gustului". Cartea apare însă cu titlul de *Critica judecății,* şi ea cuprin nu numai problemele esteticii, dar şi discuția finalității în natură. Lucrul precizase, prin urmare, în sensul că, în materie de gust, judecata formula primează, ceea ce dădea o mai deplină justificare exterioară simetriei la care tin Kant din toate puterile în expunerea întregului sistem critic, fiindcă, anunțând critică *a judecății,* el putea mai cu aparentă dreptate începe discuția cu întrebar favorită: cum sunt posibile judecăți estetice *apriori?* De altă parte, punând legătură frumusețea cu finalitatea în natură, el îşi pregăteşte mai bine încheiere ori, mai exact, prelungirea metafizică pe care avea hotărât să o dea problen frumosului.

Toți urmaşii lui Kant au avut a se plânge de inconsecvențele terminologiei sa şi Schopenhauer a stăruit în chip util asupra acestui izvor de neclaritate. Kant revi în diverse locuri asupra împărțirii facultăților intelectuale, şi e simptomatic tocmai în introducerea la ultima sa carte fundamentală, *Critica judecății,* el prezintă iarăşi cu o împărțire a acestora şi cu explicație pe larg asupra lor, pentr fixa locul „facultății de a judeca" - *Urteilskraft* - cu care avea acum să se ocupe special. Anume, între intelect, care cuprinde principiile *apriori* pentru cunoaşte naturii, şi rațiune, care cuprinde principiile *apriori* ale moralei şi aşa-numit

„idei" şi „idealuri" metafizice, se aşează „puterea de judecată", capacitatea adică de a *subsuma* datele experienţei subt anumite reguli, de a determina concepte, a formula judecăţi şi concluzii. Kant spune şi aşa: că ceea ce intitulează el „facultatea judecăţii" este ceea ce de obicei se numeşte minte sănătoasă; lipsa facultăţii acesteia, în înţelesul dat aici, poartă obişnuit numele de prostie. Aceste trei facultăţi: intelectul, raţiunea şi judecata corespund, cel întâi trebuinţei de a cunoaşte, cea de a doua voinţei şi dorinţilor, cea din urmă - judecării sentimentelor. Corespondenţa aceasta din urmă între facultatea judecăţii şi sentiment este cu desăvârşire neclară. De înţeles ar fi ca judecata să se întindă peste tot domeniul conştiinţei; coincidenţa aceasta specială cu sentimentele este obscură. Kant însuşi spune că e ceva „enigmatic" în această relaţie imediată a judecăţii cu sentimentele, că e o mare greutate la mijloc, o problemă pe care natura a încurcat-o aşa, încât soluţia ei, întru cât soluţie este posibilă, rămâne - zice Kant textual - „inevitabil obscură". Este în adevăr o problemă, cum aşa oamenii aplică judecata la sentimente, cu ce drept îşi îmbracă ei sentimentele .în forme logice. în practică, aceasta nu se întâmplă numai cu sentimentele estetice, ci cu sentimente oricare. Totuşi Kant nu se ocupă să critice această uzanţă generală, ci pare foarte mulţumit de a fi constatat această legătură - *imediată,* cum o numeşte el pentru a simplifica lucrurile - între judecată şi sentimentele estetice, ca să poată construi *Critica judecăţii* simetric, după tiparul *Criticii raţiunii pure* şi a celei practice.

„Pot să asigur, fară să mă laud, că pe măsură ce înaintez în viaţă, tot mai puţin mă tem că s-ar putea ridica obiecţii serioase împotriva sistemului meu. Aceasta e o convingere intimă care s-a născut de acolo că, oricând încep cercetări nouă, găsesc că sistemul meu nu e numai în acord cu el însuşi, ci, chiar dacă vreodată am îndoieli în privinţa aplicării metodei mele la un subiect nou, n-am decât să mă refer la catalogul general al elementelor cunoaşterii şi al facultăţilor sufletului, ca să găsesc lămuriri la care nici nu mă aşteptam.

Aceeaşi simplicitate naivă şi directă, cu care, în teorie, Kant îşi mărturiseşte încrederea în sistemul elementelor cunoaşterii stabilit de dânsul în *Critica raţiunii pure,* o dovedeşte el, în practică, aplicând principiile şi, mai ales, formulele şi tiparele fixate acolo, la domeniul cel nou al criticii judecăţii. După ce constată el însuşi că facultăţile sufletului - intelect, voinţă, sensibilitate - sunt date ultime în deosebirea şi opunerea lor unele faţă de altele, că formează dar un *agregat* şi nu un *sistem,* Kant afirmă că *trebuie* să se găsesacă o legătură între ele, că, în special, trebuie să existe o comunicare de la teorie la practică, să existe împăcare între cauzalitate şi libertate, între natură şi morală. Şi însărcinarea de a face legătura aceasta o dă el tocmai facultăţii pe care o numeşte Judecată, şi anume judecăţii aplicate deopotrivă la impresiile estetice şi la interpretarea finalistă a naturii.

Frumuseţea de o parte, de altă parte viaţa organică judecată teologic, ca şi cum adic
natura ar trăda că urmăreşte anumite scopuri, garantează, după credinţa lui Kan
că între intelect şi voinţă, între teorie şi practică, există legătură obiectivă, şi, di
capul locului, el afirmă simplu şi fară să vază aici vreo greutate că *trebuie s*
presupunem prin analogie, adică după analogia celor admise în *Critica raţiun*
pure, că şi pentru facultatea judecăţii se va găsi un principiu *apriori,* aşa cum s-
găsit pentru intelect şi raţiune. Şi, neapărat, deoarece presupune cu atâta hotărâre
şi aşteaptă prin analogie să găsească asemenea principiu *apriori,* îl şi găseşte.

După cum crede Kant, când judecăm că un lucru e frumos, judecata aceasta es
apriorică. Acest apriorism e caracteristic judecăţii *estetice,* a judecăţii adică prin ca
stabilim că un lucru e frumos, şi care trebuie deosebită de acele judecăţi prin ca
enunţăm că un lucru e plăcut sau din contra. Aceste din urmă judecăţi nu cuprin
nimic aprioric. Ele au în vedere impresii pur senzuale, şi acestea sunt absol
individuale. Gustul „senzual" nu pretinde obligativitate generală. Ar fi „ridicul
zice Kant, să afirmi că un lucru e frumos *numai pentru tine.* Să luăm sama
această justificare prin „ridicul", şi să observăm îndată că, în realitate, oamen
armonizează cel puţin tot atât, dacă nu mai deplin, în privinţa plăcutului decât
privinţa frumosului - şi aceasta e explicabil, deoarece plăcutul se referă
organizarea elementar fiziologică, la date mult mai simple şi mai generale dec
acele care interesează gustul estetic. Dar Kant hotărăşte, fară altă discuţie, că
judecată specific estetică care nu pretinde aprioric generalitate ar fi - ridicul
Judecăţile estetice, urmează Kant, sunt, ce-i dreptul, subiective, dar totuşi general
Subiective, pentru că atunci când afirmăm că un lucru e frumos, nu înţelegem a fa
cunoscute calităţile sale obiective, ci anunţăm numai că obiectul provoacă în n
anume sentiment de plăcere. Frumuseţea este independentă de constituţia lucrul
ca obiect de cunoştinţă, independentă prin urmare de noţiunea prin care
lămurim acel lucru, şi e liberă şi de orice interes practic ce ar putea fi legat
existenţa lui. Judecata estetică este expresia unei stări de pură contemplare, caracter
zată printr-un anume sentiment de plăcere. Din felul cum formulăm judeca
estetică se învederează că noi înţelegem că acelaşi sentiment de plăcere trebuie să
producă în orice om, faţă cu obiectul considerat şi suntem gata să mustram pe ac
care manifestă un gust deosebit de al nostru. Astfel, în domeniul estetic, nu pute
zice că fiecare om are gustul său. Dacă am zice aşa, observă Kant, ar însemna că
există gust, adică judecată estetică cu dreptul de a cere aprobarea oricui.

Deci judecăţile estetice sunt declarate subiective, pentru că acesta e caracter
lor de fapt, dar totodată şi *generale,* fiindcă apriorismul, generalitatea şi simetr
celor trei Critice rămân veşnic, pentru Kant, obiecte de intimă şi absolută adoraţ
Trebuie, afirmă el după obicei, să existe un simţ comun care să ne garante
posibilitatea comunicării generale a *oricărui* cuprins de conştiinţă, prin urmare ş
stărilor de sentiment implicate în judecata estetică - fiindcă altminteri s-ar deschi
drum scepticismului; şi acest *trebuie* garantează şi generalitatea judecăţilor estetic

cu toată subiectivitatea lor - o arbitrară şi ciudată siluire a subiectivităţii, de fapt a judecăţilor estetice, şi o subjugare a lor la inevitabilul apriorism şi la ideea dogmatică a unei generale obligativităţi, siluire şi subjugare ce provoacă nu numai exasperarea unui psihologist ca Victor Basch *(Essai sur Vesthetique de Kant,* 1896), ci chiar desperarea iritată a unui kantian atât de ortodox ca Hermann Cohen *(Kants Begrundung der Aesthetik*[1]*,* 1889).

O dată impusă astfel generalitatea şi caracterul aprioric al judecăţilor despre frumos, şi deoarece în *Critica raţiunii pure* există un capitol al antinomiilor, Kant construieşte şi aici, în critica judecăţii estetice, o aşa-numită antinomie a gustului, tot astfel cum, de dragul simetriei, există şi o *Analitică a sublimului* şi o *Dialectică a judecăţii,* despre care de mult au observat comentatorii că aici cuprinsul nu se mai potriveşte cu cadrele şi că, de exemplu, *Dialectica* repetă numai ce se spusese în *Analitică.* Antinomia gustului se formulează astfel: „Teză. - Judecata estetică nu se întemeiază pe concepte, fiindcă altfel s-ar putea discuta asupra ei (şi decide prin demonstraţii); Antiteză. - Judecata estetică se întemeiază pe concepte, fiindcă altfel, cu toată diversitatea ei, ea nu ar mai fi nici discutabilă (nici nu s-ar putea pretinde conformarea necesară a altora cu această judecată") *(Kritik der Urteilskraft,* § 56). Soluţia antinomiei estetice trebuia neapărat să semene cu acea dată antinomiilor raţiunii pure teoretice: fundamentul (der Bestimmungsgrund) gustului, prin urmare al judecăţilor estetice considerate ca apriorice şi generale, deşi subiective, se găseşte în *substratul suprasensibil* al naturii noastre, deci în ideea nedeterminată şi nedeterminabilă a lucrului în sine corespunzător sufletului omenesc şi facultăţilor sale. Antinomia este caracteristică lumii sensibile; unitatea şi împăcarea se găsesc dincolo, în lumea cealaltă.

Analiza frumosului şi a gustului nu se sfârşeşte în această constatare a subiectivităţii şi totuşi generalităţii judecăţilor estetice. Frumoase, aşa precizează Kant în altă direcţie, nu pot fi numite datele exclusiv sensibile: culori şi sunete, ca senzaţii luate, sunt, ca şi impresiile simţurilor numite inferioare, numai plăcute. Frumosul rezultă numai din^raporturile în care datele sensibile sunt prezentate în natură sau în opera de artă. în artele vizuale, desenul, şi nu culorile, e propriu-zis frumos; în muzică, melodia, şi nicidecum armoniile. Acest caracter al frumosului, Kant îl exprimă zicând că frumuseţea este ceva pur formal; şi el deosebeşte, şi deosebirea e preţioasă, o frumuseţe pe care o numeşte „liberă" - cum e aceea a desenelor pur ornamentale, unde nu se indică figuri de obiecte reale, sau aşa-numitele fantezii în muzică, cazuri, prin urmare, unde formele sunt libere sau goale de orice înţeles conceptual; pe câtă vreme frumuseţea unui om, a unui animal, a unei clădiri, nu e liberă, şi Kant o numeşte „aderenţă" (anhăngend), fiindcă în aceste cazuri intervine ideea de perfecţie, adică de realizare a unui model, prin

urmare de o construcţie a naturii sau a artei făcută cu anume scop. Astfel Kant adaogă la caracterele frumuseţii pure şi pe acela de a plăcea fară scop: în judecăţile excluziv estetice nu ţinem samă, ori nici chiar nu avem conştiinţă că lucrul judecat ar realiza o idee, şi nu ne gândim cât de puţin să-1 comparăm cu un model. Ceea ce cuprinde, în definitiv, judecata estetică este nu numai o anume potrivire armonică a obiectului cu facultăţile spiritului: frumos e lucrul care pune de acord, în noi, imaginaţia, adică datele simţurilor schematizate autonom de spiritul nostru, cu inteligenţa, cu noţiunile abstracte prin care dăm interpretare definitivă acelor date, le transformăm în aceea ce Kant numeşte experienţă. Acest acord între imaginaţie şi inteligenţă se reflectă subiectiv în noi prin acea specifică plăcere care este sentimentul estetic. în judecata estetică, exprimăm deci, în special, că obiectul produce în noi acest sentiment, şi aceasta e, în ultimul înţeles, subiectivitatea judecăţilor de care vorbim. Şi e numai o consecinţă secundară a lor că obiectul astfel judecat se poate considera subt categoria scopului, că e, adică, sau prin finalitate naturală sau prin intenţie omenească, făcut pentru a produce acea armonie a facultăţilor din care se naşte sentimentul estetic. Deşi pentru această tratare psihologică a impresiei estetice, ca şi pentru teoria geniului artistic, Kant e dator, în multe privinţi, unor predecesori şi contimporani englezi şi germani, prin rigoarea şi profunzimea precizărilor sale, el ia, aici, parte însemnată în formarea esteticii moderne (vezi, pentru izvoarele esteticii lui Kant, în punctul acesta, M. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritick der Urteilskraft*[2]*,* 1899).

Din generalitatea judecăţii estetice, Kant încheiase, cum s-a arătat mai sus, că trebuie să existe un simţ estetic comun, fiindcă altfel judecata estetică ar fi „numai un joc subiectiv al facultăţilor noastre, aşa cum vrea scepticismul" *(Kritik der Urteilskraft,* § 21). Să subliniem încă o dată acest exemplu atât de eminent pentru caracterizarea gândirii lui Kant: trebuie să fie aşa, fiindcă altfel ar avea dreptate scepticismul. Că un oarecare „scepticism" ar putea avea înţeles şi rol în domeniul esteticii, Kant nu-şi permite să se întrebe. Din subiectivitatea judecăţii estetice Kant încheie, de altă parte, că nu pot exista reguli obiectiv valabile pentru crearea şi judecarea frumosului, creare pe care el o deosebeşte strict de tehnică. Singure produsele geniului funcţionează ca modele exemplare; şi acestea operează nu prin simplă imitare sau aplicare mecanică de reguli, ci prin liberă stimulare a inspiraţiei de la geniu la geniu. El numeşte *geniu* artistic capacitatea de a exprima „idei estetice"; iar idei estetice numeşte Kant acele reprezentări ale fanteziei *care dau mult de gândit,* fară ca să fie posibil de a le cuprinde într-o noţiune adecvată. Ideile estetice sunt opusul ideilor raţiunii; cele dintâi sunt imagini ce nu pot fi închise în noţiuni abstracte; cele din urmă sunt noţiuni abstracte intraductibile în imagini adecvate. Şi exemplele de idei estetice date de Kant sunt cu deosebire instructive pentru cine caută să înţeleagă gândirea lui despre artă şi frumos în general. Pentru dânsul, idei estetice sunt, prin excelenţă, alegoriile şi atributele simbolice ale zeilor sau ale altor figuri cu înţeles; şi în legătură cu aceasta el dă ca exemplu de mare

frumusețe poetică fraza aceasta: Soarele izvora din nori, așa cum izvorăște liniștea din virtute. în poezie ca și în alte arte gustul lui Kant era didactic până la extrem. Cu acest didacticism ajungem la concluzia cea mai simptomatică a esteticii lui Kant: „dacă artele frumoase, scrie el, nu ar fi puse în legătură, de aproape sau de departe, cu ideile morale, care singure poartă cu sine o delectare proprie, atunci soarta din urmă a acelor arte ar fi să servească numai ca distracție; iar trebuința de distracție se irită pe măsură ce o satisfacem, și aduce pe om să fie nefolositor și nemulțumit cu el însuși *(Kritik der Urteilskraft,* § 52). în această condamnare a artelor la o tutelă morală, Kant arată, în particular și concret, ceea ce afirmă el despre frumusețe în general și abstract. Aici se adaoge și o neprevăzută interpretare a apriorității estetice; numai întrucât frumosul este simbolul binelui moral, poate el să placă așa fel, încât judecata estetică să aibă dreptul a cere asentimentul oricui. Astfel, în judecata estetică sufletul ia cunoștință de o înnobilare și o înălțare peste simpla plăcere dată de impresiile sensibile. Bunul-gust privește dincolo de lumea simțurilor spre Inteligibil; el face trecerea de la impresia sensibilă la interesul moral, și deprinde imaginația a cunoaște o plăcere curată de orice element senzual. „Gustul este, în definitiv, capacitatea de a judeca idei morale îmbrăcate în forme sensibile, slujindu-se pentru aceasta de oarecare analogie între sensibilitate și moralitate" *(Kritik der Urteilskraft,* § 60).

Mai direct decât frumosul ne leagă sublimul cu lumea suprasensibilă. Cu cât spectacolele mărețe ale naturii par a întrece orice margini ale fantaziei, cu cât ne pătrund mai mult cu un fel de spaimă sfântă, cu atât se trezește în noi conștiința rațiunii practice, a puterii noastre morale, care e mai presus de orice putere naturală, și ale cărei temelii stau dincolo de lumea aceasta.

Mărturisirea lui Kant, cum că lui i-a fost scris să fie îndrăgostit de metafizică nu am dat-o, la început, completă. El adaogă: „deși am iubit metafizica, rareori mi-a arătat ea oarecare favoare". De ce a fost nevoit Kant să constate această lipsă de reciprocitate?

Metafizica este doar, altminteri, nu se poate mai ospitalieră pentru spiritele abstracte, ajunge un pas spre dânsa, pentru ca ea să prinză omul întreg. Kant însă a avut un păcat incurabil în fața ei. Dragostea lui nu era simplă, și era nehotărâtă. El contractase în altă parte o legătură de înalt și sfânt respect către științele exacte, atât de impunătoare în prestigiul măreț pe care i-l dase Newton. De aici s-a născut drama în gândirea lui Kant. Necontenită este ispita metafizicii, necontenită și truda de a-i impune ca model rigoarea severă, eleganța gravă și sigură a științei exacte; și nu fară amărăciune constată el infirmitatea radicală a metafizicii față cu acest înalt ideal. Kant pare agitat în ascuns de dorinți și de regrete, că metafizica, cu ispita ei fatală pentru dânsul, nu samănă științei. De aceea o dojenește și se leapădă de ea, o

acuză de visări netrebnice, de vorbărie goală — putem zice în scurt: de neseriozitat — pentru ca, precum obișnuit se întâmplă în asemenea situații fatale, să se întoarcă apoi tot la dânsa. Și cu sfidările cele mai neașteptate ale logicei, cu prețu inconsecvențelor celor mai compromițătoare, el deschide larg ușa metafizicii, abia numai ce o închisese după dânsa. Astfel, după enormă și minuțioasă trudă de a tăia comunicația cu suprasensibilul, Kant, prin subterfugii imposibil naive, caută să leg iarăși firul, și cu această surprinzătoare faptă încheie el critica judecății ca și pe acea a rațiunii pure.

Școlarul cel mai vestit al lui Kant, în ce privește estetica, Schiller, fac următoarea judecată despre sistemele filozofice în general: „s-ar putea zice, fară nic o altă cercetare, că o filozofie este greșită, îndată ce rezultatele ei se află î contrazicere cu simțul comun; cu același drept însă o putem suspecta dacă forma ș metoda ei au simțul comun de partea lor". Formula pare dinadins făcută pentr filozofia lui Kant, unde rezultatele au totdeauna grijă să confirme metafizic simțului comun.

în estetică, concluziile lui Kant rămân în tradiția veche a credințelor platonic și creștine, inclusiv pesimismul lor. Deprecierea lumii simțurilor vorbește lămuri peste tot, în filozofia kantiană. Simetrica revenire la suprasensibil ca la o valoar față de care cele pământești trebuie să se plece cu totul, e semn neîndoielnic pentr cele ce spunem.

Prietinul și biograful lui Kant, pastorul Borowski scrie: „Toți l-am auzit, to am cetit, în scrisorile lui, că în nici un chip nu ar fi primit el să-și trăiască viața doua oară." E tocmai întrebarea prin care Nietzsche căuta să aleagă pe optimiști d pesimiști. Kant răspunsese dar, cu hotărâre, negativ. în el vitalitatea fizică era sărac farmecul arzător și misterios al bunurilor pământești nu l-a putut cunoaște. Zic Kant într-o scrisoare: „multe lucruri gândesc eu cu cea mai clară convingere, lucru pe care niciodată nu voi avea curajul să le spun"... în fond, nici metafizica nu i- fost decât o consolare foarte îndoielnică. Din umanitate, însă, și pentru dragost lui de metafizică, el urma să o recomande călduros celorlalți.

Viața Românească, **nr. 1, 1929, p. 92-10**

LESSING DUPĂ DOUĂ VEACURI

A cădea în rândul clasicilor şcolăreşti este adeseori o aventură mortală. Pentru câteva capitole sau scene, selecționate de gustul pedagogilor, se eclipsează frumuseți cu totul supraşcolare; şi redobândirea atenției omului matur se obține anevoios. Lecturile din şcoală lasă amintiri de solidă repulsiune. Este impresionant pe viață să fi silabisit câteva paragrafe din Lessing, numai pentru a învăța deosebirea între verbele tari şi cele slabe. Mister grozav al pedagogiei aplicate, de când se pomeneşte! De ce se învață declinările şi conjugările din Eshil, din Shakespeare, din Moliere, şi nu exclusiv cu texte anume compuse de dascăli sau în autori care nu-s buni decât să fie anatemizați gramatical? Cel puțin o gravă stupiditate pare implicată în acest mister; căci oamenii şcolii, după zeci de veacuri, tot nu au reuşit să ia seama, cum amintirea unor scriitori buni rămâne, în multe capete bune, legată cu o definitivă scârbă.

Lessing, Heine, Nietzsche sunt valori eclatante ale prozei artistice germane... Cine astăzi ar putea nega cinstit plictiseala magistrală, imperturbabilă, aproape gigantică, a prozei lui Goethe, sau egalitatea incoloră şi domoală a lui Schiller?

Astfel, cine a deprins nemțeşte de ajuns pentru a nu se mai gândi iritat la dicționar decât din sută în sută de pagini va găsi, cred, în cei trei, numiți la început, capacitățile de artă ale limbii germane aproape complecte. Nietzsche şi Lessing sunt meniți să instruiască şi prin contrastele care, alternativ, ascund şi luminează ceea ce-i leagă în aceeaşi tradiție propriu germană. Cetitorul informat va simți oricând farmecul înrudirii de stil şi metodă între două atât de diverse lucrări ca *Laokoon* şi *Naşterea tragediei din spiritul muzicii.*

Vinul nobil al lui Zarathustra a îmbătat, de ațâți ani, puzderie de maimuțe patetice — care se prefac patetice, adică — şi pentru lămurirea ilustră a ridicolului lor, astăzi debordant, nu se poate închipui alt reactiv atât de specific cum este sobrietatea lui Lessing.

De la acest rar artist al conciziei s-au păstrat schițele, de studii diverse, din care s-a pregătit *Laokoon.* Sunt, unele, aforisme scurte, altele sunt argumentări

dezvoltate; în toate scapără, în plin, expresia scurtă şi scânteietoare pe care neosteni o caută inteligența nemiloasă cu ea însăşi. Vioiciunea sanguinică, verva limpede ş neistovită, atenția aspră asupra distingerii şi legării ideilor fac din acest împrejmuiri, şi aprige şi bine socotite, ale unei teze de estetică, pe atunci actuală, u monument exemplar al gândirii clasice. Rațiune, ordine, legătură necesară, variați şi unitate, echilibru între intelect şi voință, între intenție logică şi imagine plastic se îmbină în acordul de voioasă şi sigură plenitudine ce răsună cu viguroas claritate.

Teatrul lui Lessing este, în mare parte, mort — dar, tocmai pentru străini, poa nu atât de mort ca al lui Schiller sau al lui Goethe (deoarece *Faust* nu-i teatru Scurtimea febrilă a dialogului în *Emilia Galotti,* humorul cuminte din *Nathan* m pot captiva spontan atenția cetitorului şi a spectatorului de astăzi.

Discuțiile de dogme estetice ale vremii lui nu mai sunt ale noastre didacticismul pe care Lessing îl are comun cu veacul său îl respingem fară rezerv înainte de Lessing, francezii singuri dezlănțuiseră critica nemiloasă a tragediei clasice, iar nevoia de a demonstra pe Shakespeare contra lui Racine astăzi nu m există. însă forța polemică, însă asprimile strălucite ale pamfletului, însă logi elegant înverşunată, păstrează lui Lessing farmec viu, pentru oricine sin frumusețea poruncitoare a raționamentului, prestigiul ciudat şi irezistibil pasiunii logicizate.

Şi cine ca Lessing a dus, cu simț atât de sigur pentru specificitatea unui sp național, lupta împotriva caraghioaselor mofturi zămislite de imitări neroade unei arte străine şi fatal opuse spiritului şi gustului german? Şi, ca dinadins, întâmplat ca tocmai el, cel instruit în literatura franțuzească, să fie şi exemplu de asimilare activă şi autonomă a unei culturi străine.

Critica lui, şi în grad de ceartă chiar, rămâne erudită şi filozofică. Scrupu logic şi scrupulul empiric nu-l părăsesc niciodată. în aceasta, opera lui modernă, egal liberă şi de savantlâcul elefantic moştenit şi trecut de la Renaş până la sfârşitul veacului XVIII, şi de dogmatica uşuratică şi simplistă a versif torilor de *Artă poetică.* Lessing ştie valoarea amănuntului precis, a deosel minuțioase. Aceasta dă viață, şi astăzi, textului său.

„Grobienia cinstită îmi place mai bine decât politețea târâtoare şi dulcea Cu această declarație s-a aruncat Lessing în cearta cu tânărul, abilul şi moftur profesor Klotz. Este vizibil că preferința lui Lessing devine astăzi profund actu

Fiindcă teologia reintră acum în domeniul literar, nu se mai poate zice că personalismul religios şi polemicele lui Lessing cu pastorii ortodoxi ar fi nişte simple epizoade ale unui trecut irevocabil. Iar cine vrea să cunoască, în expresie memorabilă, cele două chipuri eterne ale vieții religioase, pe cel pătimaş şi pe cel senin şi înțelegător, să cetească, după *Cugetările lui Pascal,* aforismele lui Lessing pentru *Educarea neamului omenesc.*

„Sa Majeste a voulu faire des vers mauvais; Sa Majeste y a parfaitement reussi."

Amintirea acestei vechi glume de curte se impune, când filozofi şi literați de elită pornesc campanie contra inteligenței. Căci, de cuvânt, literați de masă s-au năpustit lacom să realizeze contrarul inteligenței. „Sa Majeste y reussit parfaitement."

Dintre fețele dumnezeirii, Sfântul Duh este acel ce cată spre prea puțini dintre muritori.

Rară, divin de rară, este cum a fost în Lessing întovărăşirea din plin a pasiunii cu inteligența.

Era în adevăr pasionat, era în adevăr inteligent - şi pasionat de inteligență. Aceasta-i creează, poate, actualitate eminentă.

Adevărul literar şi artistic, nr. 424, 20 ianuarie 1929, p. 3.

j

TA CT T TTFR ATTT
DIDLIA ol LI

După ce o parte din lumea europeană, şi cea mai cu ştiință de carte, a încetat de a mai fi bisericoasă, diverşi literați au început să recomande publicului cetirea Bibliei, şi au încercat să scoată dresuri nouă pentru stil, din comoara indefinibilă a graiului sfânt. Scribul laic descoperea, cum se zice, „poezia" Sfintei Scripturi. Trecerea Bibliei în „literatură" era desigur un simptom de slăbire a vitalității sale religioase. Poate însă şi de refacere.

Dumnezeu ştie cât e de curat cugetul literaților care întreprind să cânte, cărților străvechi şi sfinte laudă nouă. Fariseismul se naşte destul de natural, în omul de condei. îşi vor fi făcând scriitorii socoteală că, din partea Cărții Cărților nu-i amenință vreo primejdioasă concurență. între Biblie şi consumatorul de literatură stau doar, enorme şi compacte, cărțile şi gazetele, broşurile şi revistele şi filmele zilei. Siropul searbăd, dar colorat din gros, al lui Giovanni Papini a făcut să se caşte, astăzi, gurile tuturor snobilor religioşi. Drept e că apa limpede a Evangheliilor n-a fost făcută pentru dânşii.

Literații care, pentru mica lor bucătărie, rup din trupul prestigios al Scripturii, şi-şi umflă glasul ca să vorbească de cărțile sfinte, se ştiu bine asigurați de fidelitatea mecanică a cititorilor de care au nevoie. Aceşti cititori nu-s în stare să meargă până la cetirea Bibliei. De unde ar avea ei asemenea originală inițiativă? Pentru ca să faci eventual un citat din Biblie, n-ai nevoie s-o ceteşti. Şi apoi ce mai înseamnă ca ornament, pentru ambiția culturală a consumatorului de literatură, un citat din Scriptură?

Pe vremuri, clericii au trebuit să subțieze, câteodată să şi năclăiască prin parafrazări şi transpuneri, cuprinsul cărților sfinte. în timpurile nouă s-au amestecat şi laicii în această meserie bisericească. Dar clericii care, din vremea Carlovingienilor până la Renaştere, scurtau sau lungeau, în stihuri şi proză populară, psalmii, parabolele din Evanghelii şi viețile minunate ale Sfinților, erau nişte creştini naivi, ca şi poporenii fară ştiință de carte, pentru a căror mângâiere şi duhovnicescă desfătare se recitau acele smerite scrieri. Cine va şti să observe alături una de alta, Viața Sfântului Alexe omul-lui-Dumnezeu povestită în cel mai vechi text francez literariceşte apreciabil, cu aşa-numita poezie biblică din ATALIA sau ESTERA lui Racine, va simți, pipăit, ce desparte pe literatul umanist şi om de lume, de clericul care cetea şi credea numai în cărțile sfinte, fiindcă de altele nici nu ştia. Şi încă: Racine fusese crescut în mare evlavie — foarte cărturărească desigur, — şi, la

bătrâneţe iarăşi la evlavie se întoarce; dar între aceste două evlavii, omul îşi face viaţa în culise şi în alcove, între fuste adică, şi pe lângă marchizi şi prinţi epicurei, care egal îşi băteau joc de iad ca şi de ceruri. Jansenistului ambiţios de elegante şi simţitor fară margini la toate ispitele gloriei, îi piere Biblia din suflet; îi rămâne numai aceea ce critica oficială binevoieşte a numi „lirism" biblic, — era un lirism exact pentru pension de fete. Fetele l-au recitat gândindu-se la altcineva decât la Atotputernicul şi la arhanghelii săi, şi s-a turburat şcoala. Doamna de Maintenon, care avea nas bun — şi experienţe de tot felul — opri definitiv teatrul acesta în internat, oricât de evlavios şi biblic se înfăţişa.

Se poate uşor presupune că elocvenţa neobosită a lui Chateaubriand pe subiecte creştine, a ajutat solid la eclipsarea Bibliei. Se întâmplă, în adevăr, inevitabil aşa: îl crezi pe cuvânt pe acel ce-ţi vorbeşte înflorit de o carte veche, şi aluneci uşor în închipuirea că-i cunoşti şi tu frumuseţea şi înţelesul; deosebit că un Chateaubriand sau altul îţi ia timpul în care ai ceti Biblia.

Şi apoi Sfânta Scriptură e carte pentru recetit; ceea ce şi făceau oamenii care o deschideau din trebuinţă neprefacută a inimii şi a spiritului, şi pentru că alte multe cărţi nici nu veneau să le turbure curiozitatea. Ce s-ar face literaţii dacă oamenii s-ar apuca să recetească? Prăpăstioasă răsturnare de adevăr. Astăzi, zeci de mii de stilografe dau cetitorului zilnic sau ceva mai rar, — scriptură. Şi tot alta şi alta. Cel puţin aşa trebuie să pară, fiindcă se lucrează sub dogma noutăţii perpetue. Ce ar fi dac-ar prinde cetitorul de veste, că noutatea mărfii literare e măsluită, şi s-ar întoarce supărat să recetească Biblia?

Huysmans, cel mai onest dintre literaţii convertiţi, se necăjea grozav de câte ori întâlnea artă religioasă de prost gust.

Gustul prost specific ecleziastic stârnea în Huysmans furii care-i inspiră invective vrednice de Prooroci. Intra, în adevăr, în mixtura lui sufletească, stofa din Vechiul Testament. Cărţile acestui considerabil artist catolic sunt o cetire unic sănătoasă, când ţi se apleacă de la suflet, după o consumaţie imprudentă din literatura dulceag bâhlită a atâtor creştini proaspeţi cu miros stricat. Huysmans lasă un dor serios de cetit Scriptura şi Vieţile Sfinţilor. Dar consumatorul comun de literatură nu ajunge la Huysmans; pierde dar şi o excelentă ocazie de a pătrunde până la Biblie. Literaţii care servesc pe acest consumator sunt şi aici, apăraţi, dublu, de orice primejdioasă concurenţă.

Câte duzini de simpli amatori vor fi cetit CARTEA LUI IOV sau ECLESIASTUL în traducerea comentată a lui Renan? Sute de mii însă au sorbit din cofetăria echivocă, celebră sub firma: VIAŢA LUI ISUS.

Cetitorul, dacă ar putea gândi, ar striga literaţilor care-i fac articolul Bibliei: aş lua Biblia, dacă v-aţi da voi la o parte. Norocul literaţilor: cetitorul n-are timp să gândească, şi ei îşi pot urma negustoria sau jucăria în voie.

Dreptatea, III, **nr. 442, 31 martie 1929, p. 3.**

POMENIREA LUI SHAKESPEARE

Cer iertare publicului cunoscător dar mai cu seamă lui Ion Marin Sadoveanu fiindcă, fară să am o deosebită calitate de a judeca arta vorbitului, mă amestec, ş numesc strălucită conferinţa lui din seara trecută. Strălucită, şi sobră, şi plină d solidă ştiinţă şi gândire. Mi se pare că virtuţile care pot să dea asemenea rezultat n stau prea adesea împreună. Cu definitivă încredere îşi poate zice pubicul că norocu i-a dat un vorbitor de rară valoare. Fără îndoială, claritatea şi siguranţa cu deosebir elegantă a expunerii sale, în prelegerea de care vorbesc, nu se datora numai acel capacităţi pe care, sumar şi popular, o numim darul vorbirii; era, încă mai mul reflexul firesc al competinţei sale în istoria dramei şi a teatrului.

Să vorbească despre arta lui Shakespeare fără exemple *ad oculos,* l-ar fi lăsat p el însuşi, ca şi pe ascultător, stimulat dar nesatisfacut. Această nesatisfacţ Sadoveanu a presimţit-o; şi artişti aleşi, din personalul Teatrului Naţional, au ven să-i ilustreze analizele.

Lui Shakespeare i s-a făcut seara trecută, în Bucureşti, demnă şi frumoa pomenire.

„Tu eşti din forma cea dintâi, eşti veşnică minune."

Cuvintele cu care, simplu şi superb, geniul poetului român se apostro nemărturisit, pe sine însuşi, să le întoarcem, fară a încerca zadarnic altele m potrivite, actorului şi scriitorului de teatru din Londra Elisabetei.

Amintea Sadoveanu că, oriunde, în lungul vremii, teatrul lui Shakespeare făcea cunoscut pentru întâia oară vreunei societăţi europene, oamenii simţeau descopăr o lume nouă întreagă. Desigur; fiindcă în Shakespeare, omul modern descoperit pe sine însuşi, şi aceasta era imens. Sufletul evului mediu era, faţă de antic, un suflet nou; însă el era naiv, nu se ştia pe sine. Sufletul Renaşterii, derivatele lui literare, a fost suflet şcolăresc, totdeauna dominat şi deformat, într- grad oarecare, de ambiţii cărturare. în Shakespeare, naivitatea medievală luminează printr-o reflecţie nouă, de o spontaneitate gigantică.

Libertatea structurii artistice, moştenită de acest geniu şi desăvârşită de dânsul, a fost astfel încât opera lui este o anticipare aproape totală a tuturor inovaţiilor pe care le-a trăit arta europeană de atunci încoace. Omul acesta a adus prima noutate considerabilă, după arta greacă. Desigur arta lui ar putea fi subsumată, la rigoare, unei idei greceşti, ideii de artă dionizică; dar să observăm îndată că termenul şi conceptul acesta sunt extrase şi abstrase de către un supraromantic modern din practica greacă.

Insă Shakespeare nu a fost un humanist. El, întru nimic, nu era şcolar, cum au fost toţi artiştii de după Renaştere, în ţările latine. Lecturile lui clasice, puţine şi naive, i-au servit ca oarecare alt material brut, pentru prelucrarea dramatică. El a ignorat cu desăvârşire acel devotament plecat, sfios până la servilitate, uneori până la imbecilitate, faţă cu textul antic, gândirea şi visarea lui sunt genuine, şi dacă retorii simt nevoia să-l clarifice eshilian, ei ar trebui numaidecât să adauge că Shakespeare a fost eshilian tară să ştie.

De când oamenii au cunoscut slovele şi s-au încătuşat în tradiţii cărturare, problema supremă în viaţa artei a rămas ca, din vreme în vreme, să apară o sensibilitate şi un spirit cu puteri elementare de a vedea lumea peste carte. în Shakespeare s-au încarnat, în formă exemplară pentru noi, europenii, asemenea puteri elementare de percepţie artistică. Şi aici iarăşi nimeni altul nu ne poate ajuta cu vorbe mai bine decât Eminescu: Shakespeare este un „începător de vremuri".

Cultura Renaşterii a nutrit talente onorabile sau strălucite. Cu toată îndărătnicia unei critice academice, adeseori prea puţin luminată, de a glorifica arta clasicistă, tocmai pentru semnificarea, general umană, cum se zice, a ideologiei cuprinse în această artă, produsele ei s-au dovedit a fi iremediabil locale. Deşi literatura, îndeosebi teatrul clasicist, a făcut modă îndelungată, cu vremea se învederează, din ce în ce mai definitiv, îngustimea şi puţinătatea schematică a acestor forme de artă. Singură arta lui Shakespeare, dintre toate formele prin care s-a deschis vârsta modernă, s-a impus irezistibil ca valoare real europeană.

Arta clasicistă credea şi vroia — cu rezerve şi scuze nesigure şi fracţionar mărturisite — să continue arta antică. Shakespeare nu a continuat; el a început. Tradiţia locală engleză, în care a debutat, rămâne element neglijabil, faţă de vigoarea supranormală a spontaneităţii lui individuale. Sigur, disciplina clasicistă a avut efectul util de a sluji la izolarea dramaticului ca atare: ea a lăsat ca moştenire tehnică preocuparea de abilităţi scenice. Dar e o curioasă îndărătnicie să se caute în teatrul clasicist secretul înţelegerii psihologice şi, încă mai puţin, al rafinamentului psihologic, după ce lumea îl are pe Shakespeare.

Coincidenţele istorice au vrut ca tragicul propriu-zis, în formă nouă, să se renască în teatrul englez. în teatrul francez clasic, legendele şi istoriile eline şi romane, păstrate prin simplu respect şcolar, persistă ca un cadru absurd pentru substanţa de incidente familiare percepute burghezeşte, şi asupra naturii cărora numai dicţiunea elocventă poate să înşele pe ageamii, pe diletanţii nebăgători de

seamă şi uşurateci, în sfârşit, pe acei incurabil prinşi în rutina unei discipline literare naţionale, devenită de câteva decenii patent naţionalistă.

Tragicul îl naşte simţul misterioasei necesităţi, în care se desfăşoară priveliştea întreagă a fenomenelor. Mărginit la conflicte în sânul vieţii sociale, omul poate fi nenorocit, sau altfel interesant, dar nu tragic - dacă vrem totuşi să păstrăm oarecare stricteţe în uzul vorbelor. De aceea, din aşa-numita „tragedie" clasică a rezultat, atâ de inevitabil şi logic, drama burgheză, devenită în zilele noastre *piesa* dureros sentimentală, cu sau fară revolver — obişnuit fară.

Shakespeare însă a transpus şi comedia în perspectiva adâncă a necesităţi cosmice, aşezând-o în planul poeziei, risipind în ea simboale stranii şi nebune dându-i rezonanţa filozofică a humorului, care o scoate din cercul maliţiozităţi strâmte şi tendenţioase a satirei.

Românii nu au tradiţie humanistă. Cel mai hotărâtor artist literar al lo Eminescu, poate şi cel mai profund cultivat între toţi artiştii europeni ai vremii sal s-a format şi a creat dincolo de cercul clasicismului. Motive şi procedee ant păgâneşti, în literatura română nu au fost şi nu pot fi decât prilej de copilăr rutinare, sau de câteva grimase mai mult. Şi bunul-gust, şi inteligenţa literară r spun că Shakespeare e maestrul cel mare şi pentru noi.

***Dreptatea*, nr. 462, 27 aprilie 19**

SOFISMUL DESPRE ESTET

Să ne aducem aminte, mai întâi, că acest cuvânt a intrat în circulația comună pe la anii nouăzeci ai veacului trecut, şi cu rezonanță comică, de la început. Pentru unii oameni, care nu stăruie asupra nuanțelor, *estet* e sinonim cu *dandy.* Când întrebuințează cuvântul fară ironie, cei mai mulți zic, astăzi, estet în loc de om de gust, cum se zicea, foarte clar, mai demult, sau în loc de cunoscător de artă. în rezumat: *estet,* sau serveşte ca epitet ironic sau e de prisos. Adică, *estet* e, de exemplu, domnul care spune, dulce şi senin, că e gata să gâtuie pe tatu-său mai bine decât să nu-şi potrivească, în lege, culoarea cravatei cu nuanța ochilor, şi tăietura gulerului cu linia sprincenelor. Ca substrat empiric, estet e, la un rang înalt şi întrucâtva complicat, aceea ce în bucureşteana populară se numeşte un *chimiță.* Se înțelege atunci cum, în ceartă literară, cuvântul poate fi o înjurie utilă. Estet e, cum am zice, un caraghios care face pe maniacul de artă.

întrucât vremea noastră a cunoscut un snobism acut foarte generalizat, a fost inevitabil ca arta să fie snobilor pretext de poză şi frază: fenomen banal în mai toate societățile producătoare de cultură, şi, neapărat, în acele imitatoare de cultură. Astfel am putut vedea arendaşi sau petrolişti balcanici, obligați, după doi-trei ani buni în afaceri, să ajungă cunoscători în sticlărie artistică sau în covoare persane — încarnare locală şi nouă a unui material de comedie vechi şi răspândit în toată lumea. Estetul, adică snobul artistizant, a şi fost denunțat şi satirizat de ironia publică, pretutindeni. Lucrul ar fi rămas clar, prin urmare, dacă lângă persiflarea estetului nu răsărea un sofism care s-a înrădăcinat solid şi a înflorit cu grase flori vulgare. Acest sofism însă nu a fost încă denunțat de ajuns.

Pentru a face front energic contra estetului, care poartă arta în eşarpă şi joacă pe epilepticul frumosului perpetuu, o sumă de istorici, moralişti, sociologi, şi nu mai puțin de cetățeni puri — adică fară nici un alt geniu decât al cetățeniei — au căutat, şi cu succes, să acrediteze, în principiu şi metodă, că chiar în prezența operei de artă întrebările estetice sunt oțioase, frivole, sau, mai politicos, secundare cu nuanța de: neglijabile. Această viclenie prea puțin subtilă şi, obişnuit, reeditată naiv, formează pentru cei mulți însăşi substanța filozofiei artei.

Se poate nădăjdui totuşi că chiar inteligențelor simple le stă în putere să se lumineze într-atât, ca să vază că e normal şi, oarecum obligator, să interpretezi arta

mai întâi estetic, să o judeci după norme artistice, fiindcă e artă, şi nu de alta. urmă: liber e oricare să întrebuințeze arta cum îl taie capul, cum îl duce gustul.

Mi se pare că postulatul acesta e şi logic, şi modest.

Judecata comună despre artă, în afară de ingredientele tradiționale, morale religioase, care nutresc gândirea populară întreagă, se află încă sub apăsarea u idei filozofice ce se ofereau ca proaspete acum un veac. Vorbesc de interpreta aşa-numită istorică şi psihologică a fenomenelor de cultură. Transpus în vul istorismul a dat vigoare nouă unui drept vechi popular de a vorbi pe delături des artă, ca şi despre orice alta. Divagării sistematice în materie de artă i s-a dat, limbă de foileton, adeseori titlul glorios de critică largă, înțelegătoare, umană, şi sonorități decorative în acelaşi ton. în fața, se întâmpla o adevărată eclipsare a u întreg domeniu al spiritului, în capetele unor teoreticiani sau ale unor propag dişti, care, lăturalnic, se credeau chemați să se pronunțe şi despre artă — din oblig de a filozofa, cum se zice azi, *integral,* despre viața spiritului şi vicisitudinile co punzătoare ale culturii.

Pe când se acreditau pe primul plan al popularității aceste nobile concepții o parte şi departe de filozofiile curente ale bunului-simț scientifizat şi umanita clarifica, în conştiința însăşi a artiştilor şi a celor în stare să-i înțeleagă, i experienței estetice şi ideea activității artistice ca atitudini specifice ale spiritu Opoziția între tipul artistic şi tipurile străine de artă e veche în Europa, şi a chiar la oamenii Renaşterii. Ceea ce în istoria ideilor literare a rămas numi formula franceză a *artei pentru artă,* nu-i decât desăvârşirea unui proces începu mult, şi formează un capitol, desigur nu eclatant, dar subtil, al trecerii spiri european dintr-o prelungă nevrâstnicie la o liberă şi clară exercitare a puterilor diverse: e trecerea dintr-o unitate confuză la o diversitate limpede şi ireductibil

însă pentru gândirea comună, indistincția este un conform firesc; şi în o solemne indistincția poartă titlul prestigios, dar foarte insuficient verificat *unitate.* De aceea se obiectează atât de comun că nu există o stare distinc spiritului care s-ar putea numi - estetică, prin urmare, nici o activitate spe artistică. E doctrina, scumpă cetățenilor nediferențiați, a omului întreg. asociațiile gelatinoase în care trăieşte natural mintea cetățeanului simplu şi pu deschide prea greu drum de înțelegere spre atitudinile externe, unilate inevitabile ale vieții spirituale în formele ei cele mai intense.

„Omul întreg" este cetățeanul pur care, pe cerdacul viei, pe când ascultă zic lăutarii, face ochi dulci vecinei şi apoi ochi melancolici apusului trandafiri aduce aminte de farmecele pe veci duse ale adolescenței, şi din toate aces îndeamnă, reglementar, a scrie o idilă răzăşească cu parfum de cronici.

Adevărat: experiența estetică şi activitatea artistică sunt stări nevero pentru majoritatea cetățenilor. în conştiința lor rudimentele acelei experien activități sunt difuz implicate în stări şi interese sentimental practice. Se poate dovedi, şi s-a dovedit abundent, că există oameni cu o psihologie astfel, încât

pornire şi prin necesitate naturală, trăiesc şi lucrează, o bună parte a vieţii lor, într-o concentrare fantastică a puterilor intelectuale asupra unei singure sfere a sensibilităţii. Aceştia sunt artiştii. Puterea lor instinctivă de a trăi cu ochiul, sau cu urechea, sau cu imagini din memorie şi fantezie, se preface în sisteme complicate de expresie, şi tehnica artistică se constituie din probleme şi soluţii straniu impenetrabile pentru oricine nu are firească chemare de a le trăi activ. Firesc înseamnă aici: fizic şi fiziologic.

Nu poate fi mai esenţial străin spiritul lui Picasso sau al lui Stravinski de experienţa lui Michelson şi Morley, decât e gândirea lui Einstein de problemele artistice ale lui Cocteau.

Măsuraţi în raport cu cetăţeanul pur, artiştii sunt nişte dezechilibraţi. Aceasta se arată cu deosebire în acel excluzivism al atenţiei, care e veşnică pricină de stupidă mirare şi de groasă ironie din partea cetăţenilor echilibraţi.

Oamenii din generaţia mea îşi amintesc încă de cartea unde un cetăţean echilibrat perfect, grosolanul gazetar Max Nordau, afurisea, pe baza bunului-simţ luminat de ultimele noutăţi medico-psihologice, toată arta şi literatura de la sfârşitul secolului XIX. Acolo înjuria cea mai slabă era tocmai calificativul *estet,* gama se termina la imbecil şi idiot.

Cartea aceasta a murit. Era sinceră şi extremă monumental. Astăzi încă poate fi reamintită util, ca exemplu ilustru al unei neînţelegeri tradiţionale. Momentul istoric a încarnat în Nordau pe cetăţeanul simplu şi pur, întărit cu cele mai noi — pe atunci! - date ştiinţifice de curs popular. E distractiv să observi, într-un asemenea caz amplificat, că faptele care înfuriau pe medicul foiletonist până la comică spumegare nu erau decât nişte foarte evidente inovări specific artistice.

Adevărul literar şi artistic, nr. 447, 30 iunie 1929, p. 1.

PENTRU PROZA LUI HEINE

Lui Barbu Lăzărea

„Mein Fräulein, seien Sie munter,
Es ist ein altes Stiick:
Hier vorne geht sie unter,
Und kommt von hinten zuriick."[1]

Poetul, adică, potoleşte astfel melancolia de rigoare a domnişoarei care priveş pe malul mării un apus de soare inevitabil.

în strofa lirică, Heine îşi bate joc de o situaţie lirică dintre cele mai dura consacrate: aceasta e, se poate zice, schema revoluţiei literare pe care el avea să înceapă. A fost o misiune fatală; fiindcă era în sufletul lui o rară şi ciuda împărechere de simţ liric cu simţ critic, amândouă aceste extreme deopotri autentice şi de intensitate curios egală. Spontaneitatea cu care acest om îşi spulbe sentimentele este punctul strălucitor ce captivează mai întâi în el. Prin Heine întâmplă o deplasare neprevăzută în sufletul şi în arta europeană. Născut şi cres în plină înviere a unui sentimentalism nou, ce se nutrea lacom din aşa-num poezie populară şi el însuşi cultivându-1 mai zelos decât oricare altul dintre poe semnificativi ai timpului, Heine avu chemarea originală să-1 şi distrugă. îmi pare desăvârşire falşă formula, fix repetată, că personajul în poezia lui Heine e ceea ce cheamă o simplă manieră. Este, din contra, o nestăpânită fatalitate de a-şi an brusc, prin humor sau bătaie de joc, stările de emoţie şi expresiunea lor pateti Prin bruscheţa vioaie, caracteristică acestor răsturnări de suflet, Heine tre scandalos peste nivelul contimporanilor şi ofensa îndeosebi mediul german. Crit oficială nemţească 1-a prigonit până în zilele noastre cu stereotipe acuzări neseriozitate, de sărăcie sufletească, de poză. Dar supărarea oficialităţii venea mult din altă parte: critica pedepsea pe Heine asupra poeziei ca să-şi verse focul politică. Se întâmplă asta oriunde, şi chiar celor mai luminaţi, cum se zice, criti

Aceasta n-a împiedicat pe Heine să rămâie poet german popular în cel mai p înţeles: o lume îi ştie cântecele, şi mai ştie de cine sunt. Dar o lume mai mare, peste tot pământul, nu-i cunoaşte scrierile în proză, sau cel puţin nu-i familiariz cu ele. Critici şi istorici literari au căutat să tot impuie pe aşa-numitul pamfl Courier, sau pe, cum se repetă, straşnicul polemist Veuillot. Cine însă vrea s aducă şi să ne aducă aminte de corespondenţele lui Heine din Paris, cu torenţ lor vervă, de cearta strălucită cu Borne, atât de originală prin contrastele sentiment, de la admiraţia gravă şi caldă până la înverşunarea diabolică ş

batjocura crudă, pe care Heine le revarsă cu nesecată şi vertiginoasă pornire asupra predestinatului său prieten şi duşman?

în cearta cu Borne se arată izbitor fondul ciudat antitetic al lui Heine: căldura lirică şi negaţia lucidă se ciocnesc cu o neistovită vigoare, şi fac din cartea *Ludwig Borne* un capricio de o unică multiplicitate în tonuri şi motive - o formă fară precedent în istoria stilului polemic. Cu alt desen şi în altă gamă, aceeaşi vigoare în tonurile de contrast ne întâmpină în fragmentul de nuvelă cu *Rabinul din Bacherach,* cu surprinzătoarele sale modulaţii, de la pregătirea de măcel al evreilor, posomorâtă şi fioroasă în târguşorul strimt de pe malul Rinului, la acumularea savuroasă de glume ale paznicului Nasenstern, la poarta ghetoului din Frankfurt.

E simplist şi de frivolă grosolănie să pomeneşti de neseriozitate, inconsecvenţă, superficialitate, vorbind de un artist absolut cum e Heine. Dar e şi mult mai uşor să dai drumul unor asemenea acuzări, decât să observi că Heine realizează, cel întâi, în formă monumentală, o nouă libertate de spirit, care mulţimii, ce-i dreptul, îi va rămâne lungă vreme stranie şi neînţeleasă, deci antipatică: libertatea de a vedea multilateral, a descoperi, cu îndemânare firească, perspectivele diverse ale ideilor şi a le desface din tradiţionale rigidităţi fantastice.

Din natura adânc liberă a spiritului, din originala lui predispunere de a trăi egal de spontaneu şi intense stări de suflet opuse, Heine a rămas să fie luminător preţios pentru mulţimea cetitorilor, tot aşa cum, pentru elita lor, e un artist cu nici un altul înlocuibil.

Timpul de faţă e timp de înverşunări practice, prin urmare de luptă meschină, neonestă, tâmpitoare. înfloreşte teribil şcoala stupidităţii. Nu cred să se poată descoperi un antidot mai energic decât proza lui Heine, pentru a curaţi spiritele de otrăvurile momentului. Este răcoros şi luminos fară seamăn; şi liniştitor, fiindcă are un joc de nuanţă atât de bogat. O fantezie lucidă, care amuză şi stimulează neîncetat. Şi, de altfel, suntem, noi cei de astăzi, atât de intim legaţi de anii când s-au scris *Luteţia, Franzoesiche Zustănde, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland.. ?* Heine răstoarnă, prin faptă, credinţa banală că ziaristica e material efemer prin natură; articolele despre ministrul Guizot, despre La Fayette în parlamentul lui Louis Philippe, foiletoanele, nu doar despre debuturile lui Liszt, ci despre apariţia atâtor pe veci anulaţi pianişti, scripcari, primadone şi prime balerine, ne fac să simţim cu râs voluptos, ce sunt actualităţile senzaţionale în sine şi ce este puterea de eternizare a talentului.

Câteodată ajung să-mi închipui că o pagină din proza lui Heine ar putea să limpezească pentru o clipă chiar creierul aburit al unui politician, să destindă anchiloza crispată a minţii unui om de afaceri... E sigur, cel puţin, că pe mine, în momentul acesta, Heine mă face să imaginez enorm: că oameni politici şi de afaceri i-ar deschide cărţile. Divagaţia aceasta îmi e, în tot cazul, delicioasă.

***Adam*, nr. 4, iulie, 1929.**

ÎN AJUTORUL VOCABULARULUI LITERAR

Există o lume ipocrită, care pretinde a nu putea suferi vorba crudă, neaoşă scrisă sau tipărită, mai ales. Cu strâmbături sistematice, se dă curs unc superdelicateţi balcanice, rânced pomădată, neverosimilă, stupidă.

în realitate, ştim toţi că înjurătura dă un capitol superb în stilul român. Nu s poate să nu admitem dar, că înjurătura ne stă în substanţa adâncă a sufletulu învăţaţii spun că românii, cât priveşte schema şi structura clasică a înjurării, sun cuprinşi într-un bloc istoric în care intră, de la Ungaria începând, tot sud-estu Europei până la Moreea, şi Rusia toată. Familia e, cum se vede, respectabilă c dimensii; şi în sânul ei noi nu rămânem pe jos.

în faţa cercetării obiective, sudalma este un element retoric cu semnificat adâncă.

Lucrurile sunt în adevăr aşa fel, încât românilor de toate clasele, înjurătura stă pe limbă în fiece clipă, şi ei n-o înăbuşă decât prin o foarte supărătoare silui de sine. Aceasta se obţine cu atât mai greu, cu cât înjurătura nu slujeşte, contr destinaţiei sale originale, şi ca expresie de aprobare entuziastă. Mâncare, băutur peizaj, femeie frumoasă, cal mândru de sânge, poezie, filosofie ori muzică, şi ori alte valori gustoase ori frumoase ale experienţei curente — noi trebuie să le înjură de mamă, cu amplificările respective ale acestei formule, pentru a ne simţi cuget sătul şi potolit de excesul muţumirii admirative. De ce tocmai înjurătura de man e rezervată admiraţiei, rămâne problemă pentru etnopsihologi. Ajunge acu constatarea, că prin această metaforă genezică se efectuează, în conştiinţa noastr o *katharsis* care ne descarcă adecvat sensibilitatea stimulată pozitiv. Cu atât mai ta înjurătura ne răcoreşte sufletul de arsura iritaţiilor negative. Condamnar sudalmei nu poate fi decât o prefăcătorie sau o rătăcire.

De altminteri, vedeţi cu ce lăcomie sunt căutate cotidianele şi orice publicaţ unde polemica se apropie, cât poate, de acest câmp al fantaziei pe care cre înjurătura populară. E aici un progres român evident, în direcţia adevărului cura

Acei care se socot turburaţi de obligaţiile pudicităţii sau ale unui aşa numit b gust, vor fi, poate, simţitori la o consolare prin oarecare idei generale.

înjurătura de toate gradele este expresie emoţională; e, deci, justificată ca orice altă formulare necesar născută din ajungerea la maturitate a unui cupr

intuitiv. A cere suprimarea înjurăturii înseamnă a impune spiritului o mutilare absurdă. înghițirea injuriei, ca orice oprire artificială a unei descărcări organice, face să se poticnească expresia ca într-un sughiț surd. Se simte atunci un gol iritant, şi apetitul de a înjura se înalță brusc la maximum. Patruzeci de cofe de Dumnezei, îndesați cu genunchii! - : acest monument de poezie politeistă 1-a ridicat într-o minută de colosală inspirație o persoană română exasperată: asistența neobişnuită o silise a-şi falsifica stilul timp de un sfert de ceas, înăbuşindu-şi tocmai elementul cel mai viu, poezia sudălmilor. Culmea torturii se rezolvă în o culme de inspirație. Cu acest exemplu ajungem, cred eu, tocmai bine a ne aduce aminte că înjurătura cade sub categoria frumosului. Acest adevăr e trecut cu vederea sau disprețuit, fiindcă, din păcate, oamenii tratează arta tendențios.

Nu cred că există întreprindere mai ingrată decât silința de a-i întoarce la calea dreaptă, în această chestiune; dar nici alta mai ispititoare, în cazul şi locul în care ne aflăm. Un popor care s-a rafinat stilistic, pân-acolo, încât să lărgească expresivitatea sudalmei astfel ca să cuprindă şi o atitudine extrem aprobatoare cum este admirația, dovedeşte o vocație excepțională pentru a înțelege şi a trăi absolut şi liber frumusețea, — dovedeşte predestinare eminentă către doctrina artei pentru artă. Acei care ținem, mai mult sau mai puțin, la această doctrină, suntem foarte la locul nostru aici unde ne găsim.

Este elementar că înjurătura, ca orice formă expresivă, poate manifesta ierarhia întreagă a aptitudinii artistice, de la mediocrul clasei până la genialitatea zdrobitoare.

E, prin urmare, inutil şi deplasat să ne răsturnăm firea strâmbându-ne, când auzim o vorbă tare. Am învins prejudițiul cel mai greoi din câte stau în drumul artei libere, am descoperit o eleganță proprie — şi acum, de hatârul unei ipocrizii nesărate, să stricăm, noi singuri, originala creație? Mi se pare că ni se impune, tocmai, să cultivăm sistematic acest product spontan al geniului nostru specific: suduirea admirativă.

Politica, de exemplu, oferă stimule numai pentru înjurătura negativă. De ce însă n-am completa şi lumina, prin înjurătură admirativă, criticele noastre de artă, de literatură, de teatru? Un salon, o premieră, un recital — în scurt orice analiză entuziastă de produceri artistice ar câştiga minunat ca putere de convingere, dacă am presăra-o cu variații alese pe tema, sublimă în simplitatea ei profundă, a înjurăturii de mamă.

Se constată că de multe ori, condamnăm drept, dar că, şi mai des admirăm strâmb. E clar de ce: fiindcă nu dăm drumul, nici măcar acoperit, suduielii admirative. Aceasta ne e contrar orientării intime a spiritului. Capacitatea noastră de expresie e, în punctul acesta, nu numai redusă, ci falsificată.

Se deschide aici câmp mare inițiativei cu talent. înjurătura de mamă, înjurătura de dumnezei, — pentru a întări poezia printr-un venerabil păgânism străbun -, şi combinarea oarecum filosofic indicată a acestor două scheme favorite, ar da, ca

intensificare a gamei admirative, un farmec local şi o putere de convingere unică foiletoanelor noastre de artă.

începutul trebuie negreşit să-l facă foiletoanele: ele au, extensiv, puterea de educație cea mai considerabilă. Mai pe urmă numai, poate veni rândul eseisticii de revistă şi al lecțiunii academice. Căci, în definitiv, ținta e acolo: sudalma să ia consacrare academică.

Stilul român este ținut pe loc, printr-o dezbinare nefiresc încordată a vocabularului şi frazeologiei publice şi oficiale, de vocabularul şi frazeologia intimă, particulară. Efectul estetic e regretabil, — iar acea sfâşiere lăuntrică strică apoi şi caracterul. întrebuințarea cuvintelor injurioase franceze e o soluție falsă, propusă de persoane pe care delicatețea le înşeală. *Le frangais brave l'honnâtete,* zice românul, şi mai ales românca, a cărei estetică e confuzionată prin importuri străine. Dar bine: nu e vorba să bravăm onestitatea, ci să fim oneşti în arta noastră, ca în toate ale noastre.

Stilul literar trebuie negreşit să-l înviorăm prin elemente neaoşe din vocabularul privitor la organele şi funcțiunile genitale şi excretorii (auziți ce fals sună eufemismele străine; — ca om vechi, n-am curajul terminologiei române) - *et tout ga en roumain!*

***Adevărul literar şi artistic,* IX, nr. 451, 28 iulie 1929, p. 1.**

GUSTURI ŞI JUDECĂŢI

O notă despre Proust

Lui Ion Dobrogeanu-Gherea

De la un capăt la altul, Proust se desfăşură ca geniu al infectului. Infectul diavoleşte complet.

...Odaie cu ferestrele lipite.

Odaie unde copilul scrofulos, buhav, clorotizat de viciu solitar, îşi face toate trebuinţele încuiat ermetic ca să nu răcească. Rufe murdare stătute, ciorapi dospiţi, camizole săptămâni de zile încleiate de năduşeală artritică a babei care cocoloşeşte băiatul cu schelet de zgârciuri şi carne de melc.

Ruine de organism blestemat să se topească în gelatina preorganică. E regnul şi geniul moluscului. Orice imagine căzută aici îşi veştejeşte culorile; se dezosifică şi se slănăneşte; se lăţeşte în piftia descompunerilor fară nume. Conturele sănătoase ale formelor normale se îmbălează în indistincte desene de mucegai.

Proust este, invariabil, artistul descompunerii. De ar vorbi de flori, de fete zdravene şi rumene, de soare plin, de arbori proaspeţi — totul se face dejecţional sau cadaveric, în magia aceasta a putrejunii perpetue. Toată culoarea, toată vigoarea realităţii sensibile sunt redate aşa cum un stomah, înăcrit de ulcere, varsă mucilaginoasă şi spălăcită carnea în floare a unor fructe strălucite.

Iţi astupi desperat ochii, nările, gura, şi alergi nebun la aer. Aer vreai, şi lumină hotărâtă, conture curate, culori elementare violente. Vreai să vezi sclipind metal, să pipăi fildeş neted, tare şi rece; să te pătrunzi că lucrurile au schelet, au formă dinăuntru, că vor să existe în sfârşit, pentru că le e bine să existe, oricum, clipe sau veacuri; şi să-şi simtă, prin conturare înverşunată, farmecul indefinibil al existenţei.

In Proust, de sinistră evocaţie, cele mai hotărâte imagini devin asemenea melcilor fară coajă, ce cu urmele lor băloase par, la fiece înpinsătură lipicioasă, să regrete că trebuie să se deosebească dezlipindu-se dintr-o cleioasă informitate.

Dacă din lucrul scris, de când scriu oamenii, aş putea să distrug ceva total, pe Proust l-aş distruge. Un volum de Proust mă face să visez inundaţii de formol, Niagare de acid fenic, arderi cu milioane de volţi. Proust este cântăreţul morţii murdare. Maistrul greţosului continuu... înţelegeţi: nu e vorba de figuri dezgustătoare sau de scene scârboase; ci, prin apucătura lui de a descompune, prin geniul său — care e poate o formă a unei impotente — geniul de a nu isprăvi niciodată: orice, dar orice, se gelatinează respingător. Prin fleşcăirea neîncetată a

orice, el nu te lasă să scapi de sub apăsarea ideii unei distrugeri neîntrerupte, blajin şi neîndurată. La fiece pas se repetă aceeaşi gradaţie, de la searbăd spre vomitiv Proust îmbălează şi clefăie, clefăie impresiile până li se topeşte formă, culoar savoare — şi icneala intervine fatal, ţinând loc de ritm. în formulă abstractă: s devalorează tot cuprinsul posibil al experienţei; şi această devaloare se face potoli printr-o morfoleală lentă, şi într-o târâire damblagie — lucruri de spaimă pentru u suflet de normală vigoare.

între pesimiştii din literatură, locul lui Proust e memorabil. Pesimismul lui născut o estetică ce apare ca estetica solitarilor impotenţi, dar nerezignaţi. Metod lui de artă e metoda mozolelii tenace, alternată cu tresăririle unui stomah dezola de dispepsie. Ca şi cum un apetit sexual neajutat de organele corespunzătoare a căuta consolare prin icneli şi vărsături.

Originalitatea lui Proust e o minunată grozăvie în literatură. E respingător admirabil.

Am scris această spovedanie cu intenţie pur metodologică. Am scris simplu, c mi-a venit să-mi spun mie însumi, când am cunoscut cărţile lui Proust. E reacţ imediată, literară şi vitală faţă cu lumea acestui artist. Proust întreg îmi e respingăto şi de groază. Asemenea răspunsuri instinctive nu văd cum altfel le-aş fi put formula, decât prin acumulare de transpuneri în fizic. Orice stare emoţională n poate fi definită altfel decât prin stări fizice, nici descrisă altfel decât prin localiză corporale.

Metafore în serii îţi trebuie pentru a descărca sensibilitatea, atunci cân obiectul iritator e complex: o carte literară enormă. Asociaţii între stările ta organice şi imagini exterioare de analoagă tonalitate ţi se impun imperios până exasperare. Trebuie să verşi până la picătură otrava strecurată în tine din mii d pagini. Şi vorba e material ingrat, algebră absurdă şi păcătoasă în faţa plenitudin vieţii instinctive. Arătându-vă lichide, cleiuri şi gelatine dezgustător colorat insuflându-vă combinări de mirosuri dulceag putrede — v-aş fi putut suger incomparabil mai convingător complexul de afecte pe care mi l-a dat literatura lu Proust. Dar ce lux de laborator bizar ar fi trebuit pentru a realiza asemene transpunere adevărat expresivă a unor stări de instinct!

Opera lui Proust este un eveniment superb în istoria literară. în cea francez mai întâi. Copilul bolnav şi claustrat a închis o epocă de stil: el a omorât elocvenţ anulând, astfel, efectiv o dogmă dintre cele mai îndărătnice ale artei litera franceze. Ceea ce pentru Stendhal fusese un deziderat destul de confuz a realiz Proust ca faptă necesară, izvorâtă din structura specifică a spiritului temperamentului său. Mâncat de râia implacabilă a snobismului, el a fost, pr paradoxală îmbinare de porniri opuse, un meditativ pasionat, un artist sincer

zelos al inteligenței solitare. Prin el natura a rezolvat, nu se putea mai fericit, o problemă de mult întârziată a spiritului şi a artei europene.

Valery, de la începuturile sale chiar captiv al ambiției, foarte franceze, al originalității absolute şi cu dinadins, în ale cărei mreje el s-a zbătut până la contorsiuni comice, se întoarce acum, încărunțit, sub constrângerea saloanelor şi din respect către doctrine intelectualiste, la disciplina elegantă a dicțiunii frumoase, normal franceză.

Cu totul din contra, Proust, botezat, ca adolescent încă, în apele reglementar parfumate ale mondanității, se retrage, la maturitate, pentru a-şi realiza vocația, personală extrem, cu o tărie de apostol.

Neaşteptat cu totul: în țara lui Voltaire, a lui Condillac, Taine şi Maupassant, un scriitor are puterea să dea graiului o maleabilitate asemenea celei eline sau germane. Cea mai algebrică dintre limbile literare s-a mlădiat, aşa ca să poată urmări conturele stărilor adânci ale spiritului. Proust a situat arta literară pe un plan nou al experienței - planul memoriei involuntare, cu jocurile surprinzătoare ale sentimentelor duratei şi timpului ce decurg din această permutare. O priveliște profund nouă se înalță din descompunerile și recompunerile unor complexe de imagini, mumificate geometric printr-o tradiție ce de mult îşi istovise vitalitatea.

Nu se creează decât din exces. Un exces de boală a trebuit, pentru ca să înflorească descompunerea care să fie începutul hotărât al unei metode noi de artă.

Aceste sunt, mi se pare, de ținut minte despre Proust. Şi aceasta tot e numai un exemplu.

Gusturile sunt reacțiuni instinctive. Ce spunea Caragiale despre opinii: că sunt libere, dar nu obligatorii, e tot atât de valabil pentru gusturi. De altfel, e numai o simplă distincție de vocabular.

Nu aş fi îndrăznit să spun publicului gustul şi dezgustul meu pentru Proust, dacă nu aş fi crezut că pot lămuri astfel deosebirea între gusturi şi judecăți. Pe când se canonea scriind viața Emmei Bovary şi a dezgustătorilor burgheji, Flaubert se plângea, adesea, prietenilor de scârba lui continuă pentru modelele acelea.

Dacă un romancier a ştiut să se disciplineze astfel, cu atât mai tare se cuvine criticului să nu piarză din ochi deosebirea delicată între reacțiile sale instinctive şi natura, întreg văzută, a obiectelor cu toate efectele ei.

Cearta, acum jumătate de veac, între impresionişti şi dogmatici, a fost în mare parte, o elementară confuzie. Există reacții instinctive, există înțelegere şi descifrare de obiecte. Ambele sunt - date. Loc pentru exclusivism nu e. Cei care se certau, impresionişti ca şi dogmatici, se lăsau, mi se pare, deopotrivă îmboldiți de porniri instinctive. Şi vorba era doar de a înțelege. O comicărie frecventă în viața literaturii.

***Adevărul literar şi artistic*, nr. 453, 11 august 1929, p. 1.**

VIRTUȚI DE DILETANT ŞI FATALITĂȚI DE ARTIST

Pentru demonstrarea conflictelor între scrupul critic şi realizări, Flaubert rămâne preparatul clasic. în el, de la intenție la expresie spiritul înainta cu opinteli sufocate şi izbucniri paroxistice. Mişcarea de la iritația interioară până la descărcarea expresivă era anormal conştientă; luciditatea devenea tortură; spiritul se sfâşia între aprehensiunea aşteptărilor şi pasivitatea nehotărârilor.

Diletanții definitivi, după scurte osteneli, se potolesc în voluptatea mediocră a pasivității: omul ia o carte favorită şi - la figurat totdeauna, adeseori la propriu - adoarme cu ea. însă artistul trebuie să voiască pân-la capăt şi din ființa lui nu poate lipsi optimismul elementar al faptei, ori că ajunge să se joace cu condeiul ca Goethe, ori că rămâne să se căznească în gimnastice superfine ca Mallarme. De s-ar tângui cochet, pân-la moarte, pe tema etern utilizabilă a sărăciei limbajului, artistul nu respiră, până ce nu alege cuvântul şi-l scrie. Oricât ar blestema el păcătoşia radicală a materialului expresiv, artistul crede în realizarea frumuseții; această credință e implicată în natura lui. Pentru diletantul inteligent, conştiința greutăților se preface în tiranie paralizantă; şi când în el virtutea rezignării depline e prea slabă, realizările la care se lasă ispitit îi sunt pe veci motiv de otrăvitoare regrete.

Când sunt în joc forțe neobişnuite, artistul îşi face uneori un fel de indiferență superumană. Aşa ajunge Goethe la ideea că realizarea este, oricum, respectabilă, şi recomandă adorația *pozitivului* ca atare. înțelepciunea aceasta înseamnă, în definitiv, anularea oricăror scrupule. „Cel ce faptuieşte nu cunoaşte mustrare de cuget" - *der Handelnde ist gewissenslos* -; el a spus aceasta, artistul-tip Goethe. Artistul e făptuitor cu orice preț. Inegalitatea creațiilor sale, luate în amănunt, e imensă; şi nepăsarea lui în debordantă fecunditate are, pare că, prestigiul puterilor oarbe. E superbă indiferența celui ce aruncă lumii, egal, verva lui Mephisto şi didactismul fad al *Divanului occidental-oriental*

Scrupulul este salvarea - sau şi pierzania - diletantului, dar scrupulul este şi suveranul artistului care nu vrea să fie decât artist. Diletantul e salvat, când se duce să doarmă cu un clasic preferat în mână, retras în modestă odihnă, fiindcă s-a judecat cu toată asprimea pe care i-o impune priceperea lui meticulos cultivată. Amiel va ajunge exemplu şcolar de diletant în pierzanie; n-a avut prudența să nu vorbească prea mult de simțul prea ascuțit al perfecției, de descurajarea în care-

aruncă pigulirea supradelicată a operelor cu cea mai masivă autoritate; n-a avut nici puterea să rămâie cetitor pe viaţă. Un scrupul suprem al diletantului e groaza de a se repeta, şi-i place cu amărăciune să însemne repetările în cărţile maiştrilor.

Din piramidele de caiete ale lui Amiel a scos amicul său Scherer două volume de proporţii uzuale, - şi ce jalnic se desfăşură în ele comedia afurisitelor repetări! Dar Amiel a publicat şi un volum de traduceri din poeţi germani şi o monografie despre Rousseau, o maculatură tristă de tot, în nemotivarea ei deplină.

Groaza de repetare vrea să zică groaza de banal. Să te deosebeşti, cât de tare, de tine însuţi ca şi de ceilalţi e un imperativ de o asprime smintită; şi altul nu este pentru artistul modern. Alte vremi au practicat arta sub dogma corectitudinii. Nouă, aceste vremi nu ne sunt decât o idilă demodată: trăim în fanatismul originalităţii.

Groaza de banal şi ura repetării ne frământă în fierbinţeală cronică. în delirul afirmării individuale şi tremurând după himera unicităţii se trudeşte creaţia artistului în vremea noastră. Tortura lui bizară stă în concurenţa aceasta dintre un maximum de răscolire a fiinţei sale intime şi un maximum de operare conştientă.

Să-şi păstreze optimismul robust al fecundităţii, rămânând năzuros ca diletantul care, în luciditatea neîndurată, stă aplecat pe marginea paralizării depline: acesta-i, acum, paradoxul acrobatic şi glorios al artistului.

Pentru artistul literar, forma cea dintâi a banalului care vine să-i stârnească revolta şi scârba este însuşi materialul expresiv unde are să lucreze: vorba. Linia muzicală şi acordul, culorile şi formele plastice te întâmpină şi ele înţepenite în calapoade dezgustător convenţionale; dar faţă cu aceste artistul îşi simte pe loc puterea de a le sparge aproape după voie. Limba e însă convenţia teribilă a majorităţii maxime. Cătuşele cele mai grele ale tiraniei banalului sunt cuvintele, şi robia limbajului este cea mai insidioasă. Fiecare cuvânt ascunde duşmani nenumăraţi şi neprevăzuţi ai gândirii şi viziunii personale. Dacă lucrătorul literar nu sparge cu totul arhitectura convenţională a vorbirii, cum a făcut Mallarme, el nu poate obţine decât abateri şi noutăţi infinit modeste, pe graniţele tiparelor greoaie ale vorbirii comune. E caracteristic că, în arta literară s-au strămutat dificultăţile, instituindu-se ca merit superior nu originalitatea, ci corectitudinea; o elită statornicea o vorbire de o stricteţe necunoscută graiului majorităţii şi se propunea artistului gloria supremă de a se conforma punctual acelei vorbiri restrânse. în literaturile cu fanatism gramatical, ca în cea franceză, se şi fixează nelipsit acea maximă, umflată de copilăros orgoliu scolastic: în limba noastră se poate spune, fară rest, orice s-ar naşte în vreun spirit sau suflet, oricare ar fi.

Dar oricând şi pretutindeni, comfortabila metodă de a repeta şi a se repeta fară pudoare şi-o adăpostesc literaţii abili şi cu orice preţ fecunzi, sub firma, ea însăşi minunat comfortabila şi indestructibilă a clasicismului. Această nuanţă e glorificată

apoi ca artă naţională, artă sănătoasă. Estetica acelor producători de vorbă curgătoare industrioşi şi comozi, constă în acreditarea autoritară a stilului transparent şi higienic ca Bună-dimineaţa.

Artiştii reprezentativi ai epocii noastre nu se pot consola nici stimula cu această profitabilă idilă de artă. Toate intenţiile şi realizările lor o neagă.

Artistul simte acum exagerat conturele tradiţiei în sânul căreia lucrează. El trebuie să ucidă banalul multiplu pe care-l revarsă mediul literar în total, genul şi literaţii favoriţi ai majorităţii cetitoare; şi să vegheze ca scrisul lui să nu se prefacă pentru el însuşi în rutină confecţibnală. Atitudinea primă în experienţa artistului este insociabilă. Sub controlul acestei atitudini se creează expresia nouă, a cărei viaţă se va axa în banalitatea implicită a întrebuinţării sociale.

Baudelaire întreba în gura mare, peste masa cafenelei: „ai mâncat dumneata vreodată creier de copil de ţâţă?" - şi urma apoi să povestească tare: „După ce am omorât pe tată-meu..." Spaima de banal îl arunca tocmai în braţele acelui soi de originalitate care-i accesibilă banalilor. Fixând prea mult, deşi cu un înverşunat dispreţ, prostimea, poetul şi-a deformat vederea. Astăzi, pe unii, şi nu fară solid motiv, pretenţiile de gândire filosofică în versurile lui ne surprind: banalitatea acestei gândiri e paradoxală. Dispreţul de burgheji îl orbise. Efectele sărăciilor bizare cu care obişnuia să sperie cafeneaua îi slăbiseră controlul pe planurile superioare ale spiritului. Tot comparându-se cu banalii de cea mai joasă treaptă, poetul se lăsă înşelat a se închipui cugetător.

Forţele banalului sunt diverse şi unele maliţioase.

Exemplul e grav de ajuns.

***Adevărul literar şi artistic,* nr. 456, 1 septembrie 1929, p. 1**

CRIZA VORBEI

I

în vremile străbune, tăcerea era virtute obligatorie pentru tineri. Gura închisă forma o linie însemnată în frumusețea modestiei. Astăzi, funcțiunea și dignitatea tăcerii sunt mult mai complexe.

încă de la limbuții greci chiar pornise prestigiul conciziei. De atunci, în teoria și în practica literară, vorba scurt „tăiată" se distinge ca eleganță nediscutabilă. Câteva generații după Thucydide, scrisul lui ajunge obscur literaților de meserie. Și sub disciplina unei tradiții ce rămâne, pare-se, neatacată, elocvența, ca risipă de vorbă și ca vorbă dinadins frumoasă, e condamnată la un dispreț sigur și definitiv.

„Grecii, care ne-au lăsat atâtea vorbe și așa de puține lucruri" — zicea Voltaire, începătorul scrisului scurt și sec în vremile nouă, cel dintâi elev al bătrânei retorice care s-a întrebat, cu răutăcioasă mirare: de ce oare ne învățau totdeauna în școală, cum să „dezvoltăm"; niciodată cum să tăiem cuvinte de prisos? „Dezvoltarea" a fost plaga afurisită a scrisului european: e sociabilitatea greco-latinilor degenerată în blestem.

Fermecătoarei ateniene, venită de pe tărâmul celălalt să întrebe ce nouă voluptate au inventat nordicii, în cetățile lor neguroase și reci, Pierre Louys i-ar fi putut arăta, împreună cu fumatul și în tainică înrudire cu el, — tăcerea.

Dacă de la cele două realizări determinante ale delirului verbal grecesc, Omer și Platon, ne întoarcem ochii la *Edda,* nu ni se arată oare, în vremurile aceste misterios sfărâmate, unul din izvoarele voluptății și cultului nou al tăcerii? Omul nordic și monarhismul vor fi fost aducătorii acestei expresivități paradoxale. Timid și sporadic încep, încă din veacul XVII, să simtă poeții sunarea adânc vorbitoare a celor neauzite, a stelelor și a singurătății.

în spiritul artiștilor noi, s-a născut neapărat un conflict intim, exasperant în absurditatea lui: lupta scriitorului împotriva vorbei e o întâmplare tragi-comică fară pereche în istoria artelor. Concluzia, amuzantă sau dezesperantă, a lui Bremond, care îneacă poezia, ca și rugăciunea, în tăcere; cochetăria îndurerată între expresia totdeauna vulgarizatoare și spontaneitatea imaculată, în care se învârtește Valery, sunt numai continuări actuale: mișcarea e pornită de veacuri. Vorbirea e o activitate sfâșiată într-o luptă grotescă cu ea însăși.

Din cercul celor pricepuți au căzut în jos răsfrângeri comic diforme prefacându-se în elegante vulgare. Tăcerea a ajuns poză — poză aristocratică, cum se crede, sau, în detaliu, și mai nou: mistică, prin saloane, în zilele sau ceasurile fară jazz. *On se comprend en silence.* Prostul din fabula lui Turgheniev nu ar mai fi nevoit să recurgă acum la formule lapidar impertinente: tăcerea e valoare actuală și incomparabil salvatoare.

în categorisirea lui Socrat ca figură deplin plebeie, Nietzsche nu însemnă deosebit sistematicul exces de vorbă al acestui nepotolit maestru în indiscreție spirituală, dar lucrul e implicat în critica filosofului aristocrației. Socrat umbla să paragrafeze tainele sufletului. Acest practic geniu al pieței publice era sigur că numai originile lumii fizice sunt de nepătruns, nu și ale celei sufletești. Cu o desăvârșită consecvență, el nu face decât să rafineze teoretic energia simplă și neobosită a oricărei bune mahalagioaice, ce-și varsă, în implacabil discurs, *dovezile* dreptăților ei. Sau, altfel spus: nevoile sufletului popular și prin urmare oratorie înăbușeau spiritul acela de adânc lirism care descoperise tragedia. Simțul delicat al misterului faptelor noastre ca semne ale fatalităților ființei însăși, pierise cu lumea aristocratică unde se născuse lirismul tragic. Filosoful se făcea avocat, sau, în cazul cel mai elegant, legislator.

Să-ți justifici, dialectic, persoana în fața pieței, ajunge atunci datorie și glorie indispensabilă. Superioritatea stă acum în definiții bine îngrijite și în serii oarecum complete de silogisme, ce se țes grosolan peste ascunsele și pe veci neprevăzutele fețe ale soartei unui suflet.

Desigur erau din greu plăsmuite sufletele în care apăru atât de viguros pofta de definiție și demonstrare, — suflete sociale și verbale. Acolo unde vorba nu-și are loc decât ca poezie și cântec, raționalismul de piață pune pledoaria și cearta sistematizată cu o politețe popular perfidă.

Băiatul moașei, indiscret și guraliv, a fermecat, cu subtilitatea lui morbidă, pe eupatridul Platon, și l-a închis, ca într-un malițios cerc magic, între misticism și limbuție.

Cultura modernilor e bogată în lucruri ca nici o alta, și, în esență, ostilă vorbei. Tehnica încântă cu plăceri mute. Specialismul izolează; izolează și complexitatea sufletelor noi, pe care societatea le lasă din ce în ce mai slobod în voia soartei și a răspunderilor proprii.

Domnul care *face conversație* e o stafie plicticoasă ori comică, bun cel mult pentru femeile obosite și distrate între un step și un tango. Alte femei se pregătesc pentru elocvența parlamentară; ele au încă dreptul, ca novice, să se prezinte în comicul anodin al retoricii bătrâne.

însă, fară îndoială, în politică precum şi în flirt, de exemplu, vorba frumoasă trece în mahala în exclusivă proprietate.

Literaţilor le mai rămân doar câteva secole răgaz pentru foiletoane despre farmecul tăcerii.

*Adevărul **literar şi artistic,*** **nr. 472, 22 decembrie 1929, p. 1.**

II

Vorbirea e înşirare de aluzii; fiecare le rezolvă cum poate, şi e cunoscut că, între oameni oricât de apropiaţi, se întâmplă, prin vorbă, neînţelegeri extravagante, adeseori triste.

Gânditorului modern i-a devenit foarte simţitoare această izolare a omului de om prin vorbire. Infirmitatea limbajului este o temă de tânguiri consacrate, între sufletele poetice, între amanţi, — nu rareori şi între oamenii de afaceri. Aceşti din urmă, neapărat, recurg repede la precizia vocabularului juridic. Şi aici, fară îndoială, decepţiile în privinţa înţelegerii sunt bogate: totuşi e mai mult decât o consolare platonică, să te cerţi pe definiţii înscrise în cod: textul fix restrânge inventivitatea de rea credinţă. Familiilor şi perechilor de îndrăgostiţi le-ar fi fost de folos să-şi codifice în scris ambiţiile: ce frumoasă economie de vorbe s-ar obţine cu codul familiei pe masă! în o veche poveste franţuzească, bărbatul unei femei amarnice obţine de la dânsa, scris de mâna ei, un registru al faptelor obligatorii pentru soţ, cu înţelegere expresă că, ce nu e scris acolo, nu e faptă permisă. Când femeia cade în apă şi zbiară ajutor, bărbatul, pe mal, ceteşte cu glas sigur paragrafele; nici unul însă nu-i porunceşte să intre în apă. Femeia aceea s-a înecat sub propria ei iscălitură, *selon la charte.* Nu-i mai elegant aşa, decât să ofticească perechile de oameni, în certuri răguşite, ani de zile? Desigur starea juridică, de lege scrisă, e o achiziţie superioară care ar trebui extinsă prin legislaţii în familie, între savanţi, între prieteni.

însă mântuirea se pregăteşte, probabil, în altă parte. Când fiecare dialog în familie se va înregistra gramofonic, vom avea un mijloc de perfecţionare morală cum nu s-a pomenit. Frica de placă va fi moartea limbuţiei certăreţe. Fireşte, această fericire nu va lua fiinţă decât după ce, lungă vreme, se vor fi întâmplat multe omoruri prin familii, din cauza plăcilor. Fatal, ca toate fericirile adânci şi durabile, pudoarea de a vorbi uşuratic şi înfrânarea sigură a prostiei violente, nu se vor întemeia fară vărsare de sânge. Placa gramofonică este oglinda fermecată care va

captiva prostia şi minciuna, superbe până acum în nefixarea ce le lasă în voia unor infinite şi exasperante metamorfoze.

Duşmanul dintâi al vorbei în gura mare a fost scrisul. Omul, îmbătat încă de revelaţia cuvântului strigat, căzu în admirare specioasă dinaintea semnului scris: ingenioasa transpunere şi păstrare a sunetului prin semne văzute îi apăru, la început, ca un descântec drăcesc. între noua înţelegere, tăcută, şi cea veche, sonoră, se născu inevitabil o rivalitate curios complicată. Scrisul fu simţit şi judecat ca artificiu sec şi mizer, în faţa vorbei vii şi bogate. Clasică e plângerea lui Platon, că dialogul scris e un jalnic surogat: — îl vrăjise pe viaţă interogaţiile persistente şi ironic potolite ale lui Socrat, maniacul genial.

Lung timp scrisul a fost privilegiu şi mijloc de conspiraţie al unor minorităţi. Tiparul a dezrobit scrisul şi a popularizat la maximum posibilitatea şi deprinderea vorbei tăcute, iar transmiterea electrică sau luminoasă se perfecţionează în sensul comunicării mute. Şi zgomotul maşinilor satură până la surmenaj; scârba de vorbă tare şi lungă este energic stimulată şi din partea aceasta.

Filosofiile intuiţioniste, mai mult decât altele, implică o critică a vorbei; şi e istoriceşte logic, că ideea aşa-numitei poezii pure a devenit teorie la vremea lui Bergson. Tot în această vreme, jurnalistul Mauthner a umplut trei volume de dimensii ironice, cu schiţe şi foiletoane de polemici contra limbii ca atare. Graiul, ca uzurpator al gândirii trebuia să fie punctul central de atac pentru adversarii raţionalităţii, ai inteligenţei căreia, semnificativ, i s-a dat titlul de discursivă. Cuvântul e acum denunţat ca interceptorul, deopotrivă grosolan şi perfid, al adevărurilor celor adânci şi preţioase. Ca un sofism prestigios, născut, probabil, în suflete de gânditori poeţi, şi obţinut prin o extindere abuzivă a funcţiunii artistice a cuvântului, s-a escamotat adevărul elementar că graiul cată să fie o algebră. Dar însuşi sofismul acesta e simptomatic întru a arăta tocmai această direcţie necesară a evoluţiei graiului. Critica vorbirii, pe care o ridică filosofiile inspirate din atitudinea artistică şi din acea religioasă, contribuie fatal să întărească rigoarea cuvântului ca material al gândirii ştiinţifice.

Frontul contra vorbei astfel compact şi convergent, se prezintă cu toate caracterele unei fatalităţi istorice.

Omul nou detestă fraza, altădată triumfătoare în viaţa publică ca şi în cea mai intimă. Moartea discursului, a scrisorii lungi amicale sau amoroase, a conversaţiei a început. Formele aceste de exces verbal, spiritul nostru le respinge cu dezgust şi bătaie de joc, în reacţie imediată.

Reducerea vorbei e un semn nou al pudoarei sufletului. După lungă vreme de raţionalizare morală, şi din experienţa acestei raţionalizări însăşi, omul, rafinat prin reflecţie, ajunge la un nou respect către iraţionalul fiinţei sale intime. Aceasta e o stavilă, adânc întemeiată, pentru orice dialectică, pentru disputa limbută în care societatea a îmbrăcat pornirea primitivă a fiecăruia de a robi sufletul celuilalt prefacând persoana acestuia într-un automat ale cărui sfori să fie trase numai de

voința sa. Vorbirea în criză este cu deosebire vorbirea ca aparat de comunicare silnic^ pe acel tărâm al vieții unde comunicarea verbală, prin natură, nu mai e valabila. Sub această formă, vorba a mers necesar spre degradare. Omul descopere acum înțelesurile pe chipul mut al aproapelui şi, peste micimile vieții sociale îsi poarta gândul, poate, spre tăcerea finală în care pământul îsi va isprăvi cariera'- o clipa, atat de gălăgioasă - în mutismul universal.

***Adevărul literar şi artistic*, nr. 473, 29 decembrie 1929, p. 1.**

CADRUL MORȚII

întrebat ce are de gând să facă în viața de după moarte, Socrat răspunde că, fireşte, va urma să cerceteze oamenii pentru a-i aduce să-şi descopere ideile, să-şi lămurească judecățile, întocmai aşa cum face în viața aceasta. Răspunsul străluceşte de logică zâmbitoare. în adevăr, ce alta avea de răspuns aici omul acela cu înțelepciunea neobosită?

Mulțimea, în toate timpurile, a visat viața viitoare altfel decât Socrat. Cum a visat, putem vedea din tot ce credincioşii afirmă despre fericirea veşnică: e ziua de sărbătoare, cu desfătările ei naive sau grosolane, prelungită în etern, şi uneori corectată clerical. Repaos dominical extins peste toate zilele veşniciei, lumini aprinse, miros de tămâie şi cântec; sau pilaf gras, cadâne grase ca şi pilaful şi gârle de miere.

însăşi gluma populară a avut, pe alocuri, îndrăzneala să se îndoiască de farmecul persistent al acestor mulțumiri slab accentuate. Probabil că ceea ce ispiteşte mai tare omenirea silnic muncitoare în aceste regimuri făgăduite pentru totdeauna celor bine credincioşi şi curați la cuget, e ideea simplistă de odihnă fară încetare.

Este explicabil că gândirea populară nu e în stare a opera precis cu ideea infinitului; în mințile obişnuite cuprinsul ideii de veşnicie este divagant; permanentă şi clară e aici numai tendința de repetare la discreție. De aceea şi critica, ce se deşteaptă uneori în gândirea populară despre viața veşnică, porneşte, tocmai, de la ideea repetării. Această idee se impune cu deosebire iritant minții mijlocii, pentru că ea imaginează sumar, schematic şi monoton. însăşi slab diferențiată, ea reflectează în afară o uniformite de care apoi ea singură se supără. Altfel, îndată ce judecata comună întreprinde a stărui asupra veşniciei, pentru a-i da un cuprins utilizabil, ea îşi pregăteşte o rătăcire penibilă. Pentru ea desigur e preferabil să primească întocmai elementarele închipuiri oferite de autoritatea religioasă.

Dar, dincolo de luciditatea intermitentă a glumei populare, există — pentru păcatele lor, desigur — şi oameni dificili.

Cu aceştia ne întrebăm: nu e moartea, înțeleasă ca absolută nimicire a ființei, puterea supremă care dă preț vieții? Nu este ea imboldul unic către frumusețea oricărei existențe personale? Nu dă ea lumină serioasă până şi vieții celor mai dizgrațiați robi ai lui Dumnezeu şi le-o salvează, la urma urmelor, de ridicolul

misterios şi viclean ce o pătrunde? Gustul morţii este condimentul arzător, în toate bunurile vieţii. Gândul morţii, singur, poate da pasiunilor vigoarea extremă; de prezenţa lui, expresă ori implicată, atârnă şi frumuseţea şi voluptatea acţiunii. Moartea singură dă vieţii, în fiece moment hotărâtor al ei, formă şi armonie semnificativă. Moartea singură desenează existenţei orizont inteligibil, îi sapă conture, îi măsură perspective, îi apasă accente.

Cei mulţi sunt împrostiţi perpetuu de aşteptări, de amânări şi silinţe, comic şi jalnic sterpe, spre ce are să fie. Mânaţi de simpla voinţă, cei mai mulţi gonesc blestemaţi spre viitorul himeric; pentru dânşii nu-i făcut farmecul fară seamăn al actualităţii eterne. Savoarea de infinit închisă în orice clipă care ne arde adânc, nu există pentru simţul obtuz al celor ce se clatină neîntrerupt între zgândărirea aşteptărilor şi tâmpirea dezamăgirilor statornice. încântarea metafizică cuprinsă în orice actualitate energic gustată, atunci când, cu stranie înfiorare, simţim singurătatea esenţială în care stă tainic scufundată persoana noastră adâncă, liberată de subiectivismul iritat şi grotesc al ambiţiilor sociale, — nu-şi poate afla încheierea armonică decât în rezonanţa pe care ne-o strecoară, subtil şi energic, moartea. Ea ne prescrie să luăm viaţa înţelept şi eroic. Prin ruperea absolută a persoanei din grupul social, din superficialele lui agitaţii şi rătăcirile lui pueril pretenţioase, prin topirea fiinţei noastre în nimicul mut şi indiferent, moartea dă indispensabilă delimitare energiilor noastre, ne insuflă o atenţie superioară către valorile ce suntem chemaţi a realiza, ne învaţă a preţui lucid şi intens momentul ce se oferă din plin, ne izbăveşte de copilăriile sălbatice şi caraghioase ale voinţei în pornirile ei stupide şi deşuchiate.

Durerile delicioase ale dorurilor, beţia nebună a împlinirilor, palpabilul înfiorătoarelor precizii în farmecele realizării, nu sunt date decât celui ce, în orice clipă bună, aude moartea.

Naivul eudemonism vulgar crede a-şi găsi mulţumitoare concluzie amânând aşteptarea chefului suprem, după moarte.

Strămutarea ademenirilor inepte ale voinţei în libertate, peste hotarul vieţii, dincolo în veşnicie, este o verificare amuzantă a unei infirmităţi jalnice şi păcătoase: neştiinţa şi neputinţa celor mulţi de a trăi viaţa, biciuiţi de un blestem care batjocoritor îi ţine să aştepte întruna *a începe* — când, — să o trăiască.

Adevărul literar şi artistic, **nr. 477, 26 ian. 1930, p. 1.**

PENTRU CLARITATE

„Ordinea şi claritatea noastră franceză au fost odată lucruri bune; acum însă au ajuns insipide cu desăvârşire." Nu vreun novissim poet deşuchiat spune aceasta ci un profesor de la Sorbona — în sfârşit. Şi s-au tipărit vorbele acele în anul 1927 Pentru a fixa lucrurile şcolăreşte, putem spune că, până în acel an, în Franţa şi în dependinţele ei literare, poezia a fost oficial înţeleasă după legea lui Frangois Malherbe, mort la 1628. Desigur această longevitate nu e fară oarecare frumuseţe Trei sute de ani de bună viaţă pentru o idee estetică — şi atât ajunge.

Explică apoi profesorul: „este foarte sigur că regularitatea şi continuitatea plăcerii distrug însăşi plăcerea". La această constatare nu-mi dă în gând nici o obiecţie: e clar şi simplu, şi — n-avem ce face! — e adevărat; vreau să zic: e un adevă general. Nici Malherbe, nici Boileau, cu toată limpezimea severă a judecăţii, nu a avea cum răsturna un aşa adevăr de bun-simţ.

S-a făcut, astfel, împăcarea pe faţă, între un profesor şi literatura modernă — î principiu cel puţin. Peste o sumă de decenii, poezia mallarmistă se va tipări norma în perspectiva *Revue des Deux Mondes;* tot atunci acea poezie va lua loc mare î programele de liceu. E de mirare că profesorii nu s-au grăbit încă să ia seama c straşnic material de explicaţie e poezia aceea — binecuvântat material acum, cân cel vechi e istovit rău după patru secole de comentarii. S-ar zice că Mallarme a fos emisarul unei conspiraţii a filologilor în primejdie să-şi piarză rostul. Anul trec un alt profesor de la Sorbona, George Cohen, a publicat un comentar în lege, adic mult mai lung decât textul — pentru *Le Cimitiere marin* al lui Valery.

Dincolo de această apropiere - o întâmplare foarte modestă desigur — într câţiva profesori şi artiştii artei noi, rămâne publicul cu criticii săi, care singur liniştit, şed pe loc în fotoliul bunului-simţ. Gustul publicului şi al criticilor e realis judecata lor, pozitivistă. De exemplu, lirica publicului e bine legată prin *căci fiindcă,* sau bine împărţită prin punctuaţie regulată şi, pe cât posibil, silogistic. Es lirică declarativă şi conceptuală. Pentru judecata publică, inovaţia poetică stă în id — Baudelaire e caz suprem de revoluţie poetică, Baudelaire cu balansările lu elocvente şi frumos logice de idei negre cu concluzii amare.

Dămol, dămol, criticii inspiraţi de public trebuie să găsească legătura înt Malherbe-Boileau şi un poet modern dat. Această operaţie nu se mărturiseşt

neapărat: frica de demodare e un mobil de curioasă putere în zilele noastre. Dar cel puțin atât se spune tare: așa versuri le-ar fi făcut și Racine — sau ceva mai complicat și mai progresist: nici tatăl Hugo n-ar avea nimic de zis... Numai logic să fie! Și clar, și natural, și cu idei. Magnific exemplu recent de critică făcută după gust public: subsolurile servite cu zel înduioșător, în *Le Temps,* de Paul Souay, un om foarte bun, acum răposat.

„înalt în orga prismei cântăresc
Un saturat de semn, poros infoliu.
Ca fruntea vinului cotoarele roșesc,
Dar soarele pe muchii curs — de doliu."

Aceasta nu seamănă cu:

„Așezat la gura sobei noaptea pe când viscolește..."

— nici cu:

„Când cu gene ostenite seara suflu-n lumânare..."

— nu seamănă nici chiar cu:

„Am un bazar de zări și Armamente,
De cioburi noi de lună și planeți..."

— așa de pronunțat nu seamănă, încât trebuie, mi se pare, să înțelegi că nici nu vrea să semene.

Nu vrea să semene? Atât mai rău pentru cine nu vrea să semene! răspunde publicul. Noi așa știm, așa vrem:

„Iubire, sete de viață —
Mă simt o forță-n univers."

Dar, pentru ca să rămânem în logică: de ce „cu atât mai rău"? Fiindcă te supără pe d-ta? Fiindcă ești d-ta majoritatea compactă?

„La întrunire publică, domnul meu, la cameră și în stradă!"

însă iată așa merg lucurile: Domnul Oricine judecă *Visul* lui Strindberg după *Frou-Frou,* și pe *Henric IVzl* lui Pirandello după *Dama cu Camelii.*

De la Sainte-Beauve au adoptat criticii formula „vederilor largi". A fost un moft, de mult dat pe față. în „lărgimea" lui Sainte-Beuve n-au încăput Chateaubriand, Balzac, Stendhal, și alții care, din diverse pricini, îl supărau pe

critic. în materie de gust, intoleranța mărturisită este o practică mai frumoasă dec
asemenea „largeur" sașie. însă numai intoleranța care vine după ce ai căutat s
înțelegi intenția și mijloacele artistului care te scandalizează. Este util, din punct d
vedere al inteligenței, și e o petrecere frumoasă, a-ți da seama, ție și altora, că n
înțelegi, cum nu înțelegi, și ce anume nu înțelegi. Garantat este, în viața civilizat
o faptă bună, să nu dai drumul temperamentului decât după ce lași să se petrea
jocul întreg al înțelegerii.

Frumusețea fizică a cuvântului e fapt din vechime cunoscut artiștilor europen
însă valoarea de evocare a cuvântului, liberat de subjugarea lui logică în propoziț
înlemnită sub legile comunicării practice, este un fenomen observat numai în vren
de tot nouă. Pe aceste observații, în vârstă deosebită și niciodată împreunate înc
și-a întemeiat Mallarme arta. Este prețios că învățații — James înainte de toți — a
ajuns, în urma poetului, să revizuiască psihologia cuvântului, și să confirme cele c
el simțise. Cuvântul, scăpat de cătușele expresiei practic logice, rămâne simbol c
umbre misterioase; el revine zonei visului propriu-zis și al visării; el se las
analogiilor de sentiment din care se țese o lume de nuanțe, de cuprinse difuze
fugarnice, de platitudini senzuale și spirituale nesecate, de ecouri nepotolite, c
răsfrângeri nesfârșite ca în oglinzile paralele.

...Sau, în speranța că vor fi mult mai clare decât vorbele aceste ale mele, ia
pe acele ale unui poet care, cum cred, face foarte frumoasă poezie nepractică:

„Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-în zbor invers le pierzi
Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi."

Prin urmare, cine nu admite aceste, lămurit are a dovedi, că nu întreg cuprins
sufletului se cuvine a fi exprimat, că zone întregi ale lui sunt proscrise, și, înt
aceste, condamnabilă ca obiect de expresie artistică este visarea, strălucită
întunecată, ilogică și adâncă, crepusculară și scânteietoare — lumea fară *căci*
fiindcă, fară înțelepciune gramatical aforistică, care nici o clipă nu devine prete
pentru comparații explicative.

De ce atâta acră ironie la oamenii de bun-simț? După Mallarme n-au ven
liniștitori ai publicului, Samain și Geraldy?

Iar păcatul lui Mallarme? De când e literatură, poeții s-au supus entuzia
obligației de a nu vorbi ca lumea: „limba poetică" este o dogmă literară milenar
O voință oarecare de a libera din sclavia practicii cuvântul, prin strămutări exag
rate ale înțelesului și neobișnuita așezare, au avut poeții totdeauna. Mallarme stă
tradiția perpetuă din vremea poeziei grecești celei mai vechi.

Conflictul între generații e fapt necesar. însă toate formele de luptă înt
oameni s-au dovedit modificabile. în critica literară, modificarea cea mai

aşteptat stă în înţelegerea cuminte a unor silinţe noi. Spiritul majorităţilor, care se mai numeşte şi bun-simţ, îşi schimbă din sute în sute de ani cuprinsul şi legile. Ce a fost odată zminteală scandaloasă se face, cândva, dogmă respectată de cei mai bine gânditori oameni ai esteticii publice — atunci vine momentul triumfului academic: se constată glorios că Racine şi Verlaine e una şi aceeaşi frumuseţe!

Măcar această periodică întâmplare ar trebui să trezească pe critici, ca să fie, din vreme, mai largi. E imprudent să consacri orbeşte obiceiurile estetice ale majorităţii. Cândva majoritatea trădează pe criticul său, care se face totdeauna mai fanatic decât publicul său — şi, în aceste cazuri de trădare, ruşinea toată cade, fireşte, pe critic.

Secolul trecut a lăsat criticilor, ca moştenire pompoasă, aşa-numita înţelegere istorică. Teoretic, o teribilă belea. Practica are însă loc destul pentru abateri comode: corifeii largii înţelegeri, Sainte-Beuve şi Taine, practică în detaliu un dogmatism delicios. Şi nicăieri nu s-a observat că celor ce cultivă pasionat explicarea istorică a operei de artă li se luminează deosebit prin această înţelegere estetică. De aceea a fost atât de binevenită, în plină glorie a sociologismului literar, intervenţia uşoară şi nepăsătoare a foiletoanelor impresioniste — cu prestigiu de artă la France şi Lemaître; cu graţie pedagogică la Faguet.

***Adevărul literar şi artistic,* nr. 481, 23 februarie 1930, p. 1.**

POEZIE SI PUDOARE

Ar fi zis un mare scriitor şi poet al nostru de astăzi că de la patruzeci de ani înainte nu i se mai cade omului să facă poezie, sau cel puţin nu-i sade bine să o publice.

Mare vorbă.

Este concluzia magistrală pe care un literat eminent lucid a extras-o din situaţia generală în care astăzi se găseşte încurcată poezia. în merajul spiritual al omenirii actuale, poezia pare a nu mai avea adăpost sigur. Nu e o glumă - sau e o glumă fară voie — dacă, astăzi, gânditori subtili, dorind să asigure poeziei un prestigiu cât mai pur, au ajuns prin intimă constrângere să declare că poezia e tăcere. Dacă încheierea aceasta pare astăzi necesară, trebuie să înţelegem că în sufletul nostru s-au petrecut strămutări din cele care fixează epocă.

De câteva decenii întâlnim din ce în ce mai mulţi oameni pe care versul liric îi supără absolut. A fost doar o vreme, când versul era glorie pompoasă, ori cel puţin agreabilă gloriolă în cerc de prieteni şi tabiet boieresc. Acum, biografia literară a multor literaţi iluştri prezintă o schemă caracteristică: după un scurt debut în versuri, scriitorul se consacră mai mult ori mai puţin excluziv romanului. Suntem foarte departe de vremea liricii septuagenare a unui Goethe, şi acei dintre noi care gândim mai extrem, socotim asemenea cântec tardiv ca fenomen de gagaism, ca şi amorezările corespunzătoare din Karlsbad sau vreo altă staţie termală unde Olimpianul căuta să-şi stimuleze glandele poetice şi altele. Se ştie însă că Goethe a trăit şi a lucrat totdeauna după dogma productivităţii cu orice preţ, indiferent dacă această productivitate nu era uneori decât un prejudiciu.

Cine ştie până unde se va muta în scurtă vreme — spre adolescenţă, limita permisă poeziei?

Aceste fatalităţi ale artei lirice le putem înţelege, cred, mai ales din acele idei despre sinceritate şi emoţie trăită cum se zice, sau despre savoarea personală a poeziei, care, de la începuturile timpului romantic, au pătruns din ce în ce mai tare în sistemul de obligaţii prescris acestei arte. în vechime se bucura lumea când, în versuri, descoperea aluzii măgulitoare felurit adresate: se făcea, prin stihuri, curte cucoanelor şi suveranilor, sau, de la Voltaire încoace, ideilor generoase. Apoi veni rândul aluziei la patimele şi faptele intime ale poetului. Şi oricât despersonaliza

poetul aceste patimi trecându-le în vers, prin dispunerea fundamentală a poeziei romantice, cetitorul nu se putea opri de a se bucura de poezie ca de o gingaşă spovedanie. Poetul făcea acum cu ochiul spre propria-i inimă. Iar critica psihologic biografică părea că dinadins irita acum, mai mult decât în orice altă vreme, lăcomia de a privi sub cămaşa poetului. Parnasienii, cei întâi, au proclamat legitima şi inevitabila răzvrătire; şi se poate zice sumar că băiatul Musset a fost cel sortit să încheie frumos epoca poeziei ca ostentativă spovedanie personală, şi că Baudelaire nu reprezintă decât o semnificativă şi finală revenire îndărât, mascată cu o mândră retorică. De atunci, cu mijloace şi motive diverse, poeţii preferă să scrie tablouri.

Cum se vede, în acea promiscuitate dintre public şi poezie, cei mai inocenţi au fost poeţii; publicul şi mai ales criticii cultivau o curiozitate ruşinoasă. Şi lirismul acela de promiscuitate în care poetul plângea în batista publicului, şi reciproc, n-a fost decât evidenta copilărie şi vârsta ingrată a omului contemporan: poezia romantică reprezintă naivitatea primelor emoţii ale eului intim ce lua cunoştinţă de propria lui fiinţă şi de interesele ei social incomensurabile.

Se alarmează unii că moravurile sexuale sunt astăzi dezmăţate. Moraliştii banali nu pot înţelege că acest amănunt e perfect compatibil cu apariţia unei forme de pudoare nouă. Neruşinarea, desigur, este în multe cazuri simplu fenomen de plebeizare. O sumă de mojici îmbogăţiţi grabnic, răzbind peste sfera socială potrivită lor, manifestă pretenţii şi iniţiativă de stil şi burghezimea tânără, dezorientată şi debilitată la spirit, îi face haz şi-i imită.

Cu totul alt lucru este acel *sans-gâne* sexual ce se observă astăzi la indivizi real civilizaţi. Aici izbucneşte o trebuinţă violentă de adevăr, cu deosebire caracteristică timpului nostru, şi o ură fără margini împotriva unui sistem de convenţii pe care nu le mai practică stăruitor decât numai lichelele sau nediferenţiaţii. Un mic număr de respectabili oameni adevărat vechi ţin încă cinstit moravurile trecutului; dar aceştia trăiesc în afară de circulaţia vie a momentului de faţă. Există astăzi deci o impertinenţă în moravurile sexuale, care nu-i decât o formă a onestităţii, a trebuinţei de a fi veridic cu sine şi cu lumea. în aceste cazuri, faptele sexuale sunt simţite ca întâmplări de suprafaţă ale sensibilităţii, care nu ţin de viaţa intimă a persoanei. însă asupra acestei vieţi intime, pudoarea omului nou este concentrată extrem. Sunt aici distincţii pe care oamenii vechi nu le pot întrevedea, şi în acest punct se produc conflictele cele mai adânci în lupta generaţiilor de astăzi. Omului vechi îi era solemnitatea indispensabilă, sufleteşte perfect adevărată, cheful la nuntă cu glume patriarhal pipărate asupra apropiatelor intimităţi între ginere şi mireasă. Omul vechi simţea şi se purta conform obiceiurilor; viaţa lui interioară îi era lui însuşi obscură şi neglijabilă; pudoarea nu era un complex personal, ci o rapsodie de reguli impuse dinafară. Omul nou este persoană: el are o viaţă intimă propriu accentuată, şi el o apără cu disperată revoltă de grosolăniile, sau inocente, sau obraznice ale semenilor, care lui, în această privinţă tocmai, şi din principiu, nu-i mai sunt semeni. De aceea omul nou are o particulară scârbă de confidenţe şi lirism

public. De aceea poetul care a gândit cel mai intens asupra atitudinii lirice astăzi posibile, a fost logic condus dincolo de eul social, cel totdeauna dat pradă sensibilităţii banale, spre eul impersonal, pe poziţia specifică a teoriei cunoştinţei şi a metafizicei, poziţie puţin familiară poeziei pân-acum. Paul Valery a extras filozofia pudoarei poetului de astăzi, şi a cetitorului.

Spovedaniile despre „draga" cu care şezi „mână-n mână" şi „gură-n gură" sunt substanţe literare astăzi degradate; le respingem în reacţie imediată. Nu mai sunt discutabile. Acceptăm însă bucuros confesiunea pur memorialistă, în maniera lui Proust, fără restricţii şi ficţiuni, şi răcită prin economia stilului devenit ştiinţific. în cazul acesta, oricât de impudice ar fi, după judecata banală, aventura ş mahalagismul psihologic pe propria socoteală, ele sunt povestite ca ale oricui, fără a exploata pretenţia de „sentiment" şi de „trăire" esenţială romanţei lirice. Impudoarea liricei vechi stă în obligaţia ei de a distila „simţire adevărată", de a spune ceea ce nu e de spus. Esenţa acelei poezii e un exhibiţionism prin aluzie.

Aceste procedări sunt respingătoare, în principiu, omului contemporan; ia convenţiile artistice corespunzătoare sunt complect declasate. „Inima" s-a făcu pudică în măsura în care ea a luat cunoştinţă de unicitatea ei esenţial inexpresibilă

Astfel se compensează, original dar şi frumos, libertatea de a povesti, în scri tipărit, lucruri de care altădată ar fi roşit chiar şi unii bărbaţi, în fumoar.

Toţi editorii căror le-am oferit, cu prudentă timiditate, schiţele mele critice m-au refuzat amabil şi cu oarecare mister. Prietenii mei literari rutinaţi mi-a explicat: că editorii aşteptau, ca lucru de la sine înţeles, un manuscript de roma pornografic; de aceea ei trebuiau să fie nedumeriţi de oferta mea. Nu de necaz, prieteneşte, proorocesc editorilor că romanul pornografic nu va fi multă vreme preţ. Probabil că astăzi încă, afrodiziacele farmaceutice sunt mai scumpe mult dec doza de literatură echivalentă ca efect; însă puterea ştiinţei e mare, şi ea tin viguros să ieftinească orice produs atârnător de ea. Şi apoi se va intensifica neapăr organizarea stabilimentelor agreabile „oii Ton fait le voyeur". Ce vor mai însemn atunci romanele în care se despică patetic combinezoanele diafane chiar de o duzi de ori pe capitol?

***Adevărul literar şi artistic*, nr. 486, 30 martie 1930, p.**

NICOLAS BERDIAEFF, „L'ESPRIT DE DOSTOIEVSKI"

(Traduit du russepar LucienneJulien Cain, Editions Saint-Michel, Paris—Liege, 1929)

încă nu se poate zice, cred, că francezii au destule cărţi bune despre literatura rusă modernă. Schiţele şi traducerile lui Merimee, cartea clasică a vicecontelui de Vogue, iniţiatorul propriu-zis în această materie, conferinţele şi notele fin gândite ale lui Gide despre Dostoievski sunt, până astăzi, singurele lucrări de rezistenţă.

Istoria literaturii a lui Waliszewski (în colecţia Colin) şi acea de tot proaspătă a lui Pozner (în seria *Panoramelor literaturii contemporane)* sunt manuale sumare şi oferă prea puţin ca „studiu" care să informeze din plin, iar *Dostoievski* a lui Ştefan Zweig e foiletonistică de tot inferioară.

Cartea profesorului Berdiaef e rezultatul unor conferinţe ţinute într-un „seminar" universitar.

îmi pare că tot profesorii - de atâtea ori mult huliţii profesori - ajung să facă lucru bun în cercetarea literaturii. Cel puţin acest profesor ne compensează şi ne consolează de catastrofala panglicărie a lui Zweig. Sunt uneori groaznici poeţii — Zweig e poet, ce să facem? — când năvălesc să filosofeze şi să critice, aşa numai din simplu entuziasm repezit. Profesorul, cel puţin, dacă nu e prea de tot comediant, îşi bate capul: are pudoarea judecăţii şi scrupulul faptelor clar fixate. Ca şi Rozanov (de care vorbeşte în numărul de faţă la „revista revistelor"), Berdiaef este om de convingeri creştine, şi mistic. Dar o minte foarte clară, cu o deosebită îndemânare didactică. Dacă e mistic, e, cum se şi cuvine, cu respect şi rezervă. Ah, Doamne! nu misticismul e răul — departe de asta -, ci misticismul de carieră şi misticismul în foileton.

Profesorul Berdiaef nu vrea să facă nici istorie literară, nici biografie psihologică: lucrarea lui e, cum zice, de domeniul *pneumatologiei.* Asta înseamnă, explică el, cercetarea elementului „spiritual" în opera lui Dostoievski. „Aş vrea să pătrund până în adânc cum a simţit Dostoievski universul, şi cu elementele aflate să reconstitui prin intuiţie toată vederea lui asupra lumii." Deoarece, zice B., „Dostoievski a fost un mare gânditor şi un mare vizionar, dialectician de geniu şi cel mai mare metafizic al Rusiei. Admirabila sa dialectică ţine, în opera sa, un loc egal cu acel al extraordinarei sale psihologii."

„Rusia nu poate fi înţeleasă cu inteligenţa, nici măsurată cu măsura obişnuită" (Tiucev) — şi Dostoievski este cel mai rus dintre scriitorii ruşi. Pentru rus, nu există

stări mijlocii: rusul e „apocaliptic" sau „nihilist". Germanul e mistic ori criticist francezul sceptic sau dogmatic. Rusul nu poate elabora o cultură, nu-şi poat deschide o cale istorică. Apocaliptic sau nihilist, el tinde deopotrivă la distrugere culturii. Cultura e lucru de mijloc. „Toţi suntem nihilişti; de aceea, la noi, a apăru nihilismul" (Dostoievski). Această dispoziţie rusească e contrară oricărei disciplin spirituale. „Rusul poate fi sfânt, dar nu om cumsecade" (Leontiev).

Cultura mijlocie, ca la alte popoare, nu s-a putut crea în Rusia; cultura n rezolvă „problemele finale". Occidentalii se ostenesc să organizeze lume istoriceşte; printr-un salt formidabil, ruşii vor să-i găsească imediat încheierea. D aici antipatia lor pentru tot ce e formă, în orice domeniu; forma înseamnă limita şi măsură. Asta nu înţelege misticul şi apocalipticul. Sufletul rus e bolnav de isteri metafizică. Dostoievski a studiat aptitudinile naţionale, şi se poate zice că revoluţ s-a făcut, în Rusia, în mare „selon Dostoievski".

„Autodistrugerea şi autoconsumaţia sunt în Rusia caractere naţionale."

Astfel predispus prin „rasă", Dostoievski a trecut hotarele vieţii psihice şi s coborât în adâncimile spiritului. „Am o fire josnică şi din cale afară de pasionat Niciodată n-am ştiut ce e măsura."

Şi ca dânsul sunt toţi eroii săi. Până la romanul *Duhul de subt pămân* Dostoievski nu-i decât psiholog şi umanitar. Cu această carte şi cu *Amintirile d casa morţilor* apare „dialectica genială" a lui Dostoievski. Un nou domeniu uma se deschide, domeniul dostoievskian, unde problema soartei omului ocupă centru

Ruşii n-au cunoscut Renaşterea, nu s-au împărtăşit din bucuria de a trăi pe c mişcarea aceea a revărsat-o peste popoarele Apusului. Sub Alexandru I, s-a put vedea o clipă, în poezia rusă, ca o exaltare voioasă.

Dar de la Puşkin încă orizontul se întunecă. în Ciadaiev, Lermontov, Gog Tiucev, nu mai suflă spiritul Renaşterii; anxietatea şi suferinţa îi iau locul. Sing Leontiev apare ca un rătăcit curios din veacul al XVI-lea în Rusia veacului XIX-lea. Iar Dostoievski, care reprezintă apogeul literaturii ruse, este expresia mai deplină a curentului serios, religios, chinuit al acestei literaturi. Tot în el î apare şi lumina - credinţa adică în purificarea şi mântuirea proprie oriecă tragedii adevărate. Soluţia lui Dostoieski este Isus — Dumnezeul Om.

„Inteligenţa lui Dostoievski este extraordinară; el e unul din spiritele cele ascuţite, cele mai strălucitoare din toate timpurile. Tolstoi e mai mult artist m decât gânditor. Gândirea lui Tolstoi e uneori strâmtă şi ajunge chiar la platitud Singur Shakespeare poate fi comparat cu Dostoievski ca gânditor." La dânsul deli dionisiac nu exclude gândirea. Opera lui e soluţia unor vaste probleme de idei. E lui sunt — idei.

Aceasta nu înseamnă că romanele lui sunt cu teză: ideile sunt imanente a sale.

Strahov, care l-a cunoscut intim scrie: toată atenţia lui era îndreptată as oamenilor; natura sufletului şi felul lor de viaţă îl interesau exclusiv. Iar de

călătoria lui Dostoievski în apus zice acelaşi scriitor: nici natura, nici amintirile istorice, nici operele de artă nu-l interesau deosebit. Locurile nu aveau sens pentru dânsul decât numai ca un cadru al soartei noastre tragice. Ceea ce a făcut Dostoievski este un studiu antropologic după metoda artei dionisice. El consideră pe om în afară de legi şi de ordinea cosmică, în desfăşurarea purei libertăţi interioare, cu toate rătăcirile ei arbitrare.

Dante, de exemplu, ca şi Sf. Toma, consideră pe om ca parte organică a unei ordine obiective hotărâtă de voinţa divină. Poetului italian fiinţa noastră îi apare într-o ierarhie şi cosmică şi socială, clar orânduită. Când de la concepţia lui Dante, trecem la cosmologia modernă, înţelegem bine groaza lui Pascal în faţa „spaţiilor infinite".

In faţa acestei noi arătări a lumii, omul se întoarse energic asupra pământului şi asupra lui însuşi. In Shakespeare, geniul reprezentativ al Renaşterii, omul nou descoperea lumea psihică. Pentru Dostoievski însă omul nu-i un fenomen natural ca altele; el e centrul fiinţei şi purtătorul enigmei universului. Problema omului este problema lui Dumnezeu.

Astfel privindu-se, omul descoperă în el un fond arbitrar anticanonic şi iraţional, în revoltă cu armonia exterioară a lumii. Aceasta-i omul „subteran" al lui Dostoievski. Omul e irezistibil atras spre iraţional, spre libertate destrăbălată, spre suferinţă. Arbitrul din noi ne împinge, în fiece clipă, să căutăm suferinţă. Organizarea raţională a vieţii nu-i convine. Libertatea e mai presus de fericire, — libertate iraţională, smintită, care duce pe om dincolo de marginile ce-i sunt hotărâte. Libertatea, cât de extravagantă şi nebună, ea e binele unic. Dacă s-ar putea supune totul raţionalităţii şi calculului, omul s-ar face atunci nebun de bună voie, pentru ca să nu mai aibă judecată şi să faptuiască după bunul său plac. Rândurile din urmă sunt citate din *Duhul de subt pământ* al lui Dostoievski.

„Aceste reflecţii geniale, de o luciditate izbitoare sunt izvorul tuturor descoperirilor lui Dostoievski asupra omului" — zice Berdiaef. însă libertatea aceasta poate fi distructivă, şi aici omul trebuie să caute neapărat mântuire.

Nietzsche credea că soluţia e supraomul; Dostoievski o găseşte în Dumnezeul Om, în Hristos. Libertatea cea rea, adică păcatul, este calea necesară pentru a ajunge la libertatea cea bună. Se deschide astfel o mişcare dialectică pe care nu o pot înţelege oamenii cu spiritul „static", care cred în armonie totală, în progresul spre un bine absolut.

Libertatea este misterul originar şi tragic al omului, al lumii, al lui Dumnezeu chiar. Dacă e aşa, atunci răul originar, păcatul, nu poate fi înţeles ca fenomen exterior şi social, ci numai ca fapt interior şi metafizic. De aceea Dostoievski respinge interpretarea socialistă umanitară a crimei. Răul stă în libertatea absolută iniţială; şi omul e deplin răspunzător de păcatul săvârşit. Legea penală este numai un simbol al soartei interioare.

între legea statului — „acest monstru de gheaţă" — şi sufletul omului nu este măsură comună. Sufletul însuşi caută sabia pe care o ţine statul şi cere să-l lovească.

Din păcat şi prin suferinţă ajunge omul către lumină.

Lumina aceasta mântuitoare stă în ideea nemuririi personale.

Omul e sau spirit nemuritor, sau nu-i decât fenomen empiric, product pasiv al mediului social.

în cazul din urmă fiinţa noastră nu mai are valoare absolută, răul şi crima nu mai există.

Valoarea supremă este dar sufletul nemuritor, liber şi responsabil. Păcatul ş pedeapsa, adică responsabilitatea, ţin de persoana adâncă a omului. Răul esenţia este negarea persoanei. Fiecare fiinţă umană participă la personalitatea absolută ş veşnică.

Cine omoară, se omoară şi pe sine, neagă nemurirea în el şi în altul. Aceast dialectică neinvincibilă a lui Dostoievski e curat creştină.

„Vine sfârşitul lumii" — însemna Dostoievski pe o foaie de carnet.

La baza gândirii dostoievskiene este o dispoziţie apocaliptică. în fond scriitoru acesta a fost artistul şi filosoful vremii în care începe revoluţia subterană a spiritelor Figurile din *Demonii* nu existau în realitatea rusă din anii 60—70; sunt anticipaţi profetice ale autorului.

Socialismul rus e religios şi apocaliptic. Socialismul revoluţionar n-a fos niciodată înţeles în Rusia ca formă trecătoare de organizare economică şi politică ci ca o stare definitivă şi absolută, ca împlinire a destinelor omenirii şi întemeiere împărăţiei lui Dumnezeu pe pământ. „Şigaliev privea, ca şi cum ar fi aştepta sfârşitul lumii, nu după nişte proorocii care ar putea da greş, ci ca un lucru hotărâ pentru poimâine dimineaţa la zece şi douăzeci şi cinci exact" *(Fraţii Karamazov)*.

Deşi nu cunoştea pe Marx, ci numai socialismul francez, Dostoievski, c genială presimţire, a văzut socialismul aşa cum îl vrea Marx, ca antipod a creştinismului. „Legenda marelui Inchizitor" e scrisă mai mult contra socialismulu decât contra catolicismului. „Socialismul francez e socialism de constrângere, o ide moştenită de la vechea Romă, păstrată şi transmisă prin catolicism." Berdiac aminteşte aici de Joseph de Maistre care, în *Consideration sur la France,* insist asupra caracterului pasiv al conducătorilor Revoluţiei.

în Apus biserica a devenit stat. Biserica adevărată o va întemeia poporul ru Atunci se va vedea care a fost rătăcirea socialismului ateu şi a revoluţiei ate Dostoievski a fost duşman al Apusului, întrucât în el se realiza civilizaţ „burgheză", care implica o revoluţie atee şi materialistă. Poporul rus este adevăratu „purtător de Dumnezeu", zice Dostoievski; şi aşa învăţătura lui se încheie într-u mesianism naţional înrudit cu „poporanismul" religios. La ruşi, zice Berdiac sentimentul naţional a fost totdeauna violent şi isteric. La Dostoievski mai c seamă, conştiinţa naţională n-a ajuns niciodată la maturitate senină şi sigură, ci rămas o boală.

Rusia e un câmp, fară capăt. Lipsa de margine şi hotar vizibil e caracterul specific al peisajului rus. Aşa e şi sufletul rus; risipit, fară granițe, fară formă. Numai în sufletul rusesc putea face Dostoievki descoperirile pe care le-a făcut. Şi el a fost un fel de *narodnik.* Berdiaef crede că poporanismul rus a fost totdeauna „indicele slăbiciunii păturii cultivate, care n-avea conştiință sănătoasă de misiunea ei". Clasa cultivată rusă îşi simțea slăbiciunea şi se pleca într-o idealizare absolută a norodului de jos. Acea clasă era strivită între ignoranța populară şi apăsarea imperială.

Ea se lasă cuprinsă de dragoste şi admirație mistică pentru norod; ajunge a se simți vinovată în fața lui, să considere cultura ca un *păcat fața* de popor.

Astfel în Rusia, şi extrema dreaptă, şi extrema stângă au fost, în fond, ostile culturii.

Era în elita intelectuală rusă o lipsă caracteristică a sentimentului de răspundere şi onoare personală. Este lucru de însemnat că în istoria Rusiei a lipsit cavalerismul; aceasta a avut pentru cultura ei morală urmări dezastruoase. Poporanismul rus a căutat adevărul şi pe Dumnezeu nu în personalitate, ci în popor.

Cele mai mari genii ruse n-au putut suporta izolarea, singurătatea înălțimilor, n-au cunoscut lirismul piscurilor singuratice, ci s-au adăpostit în căldura vieții populare şi colective.

în această privință e o profundă opoziție între Tolstoi, Dostoievski şi europeanul Nietzsche.

Totuşi Dostoievski nu-i un simplu slavo fii. „Europa e lucru grozav şi sfânt - e patria minunilor sfinte" *(Jurnalul unui scriitor).* Respingător în viața europeană îi era lui Dostoievski numai „burghezul" cu spiritul lui mercantil. însăşi „înapoierea" lor i-a salvat pe ruşi de spiritul burghez. Reacția împotriva acestui spirit, împotriva căruia s-a ridicat, în Apus, visul dionisiac şi tragic al lui Nietzsche, nimeni n-a întrupat-o mai perfect decât ruşii.

„Tot slavofilismul şi tot occidentalismul nostru n-au fost decât o vastă neînțelegere. Europa e tot atât de scumpă rusului adevărat ca şi Rusia. Misiunea Rusiei e hotărât paneuropeană şi mondială" (Dostoievski). Dar ideea că Rusia va aduce Europei cufundate în întunericul burghez lumina Răsăritului, nu-i numai în cărțile călugărului Filotei; e şi la Bakunin şi la Lenin. La baza mesianismului rus stă o greşeală sau o minciună, un raport falş între elementul religios şi cel național — greşeala e în idolatrizarea poporului cultivată de narodnici, şi care cuprinsese deopotrivă pe marxişti, ca şi pe ciornoesotnici. în rătăcirea lui poporanistă Dostoievski crezuse că poporul va rămânea credincios lui Hristos, că numai „inteligența" e stricată de ateism şi materialism.

înfrângerea poporanismului va întări conştiința personalității şi a răspunderii. Şi în cultura rusă, nimeni nu a făcut pentru deşteptarea personalității atât cât Dostoievski. Lipsa de caracter e un păcat național rusesc. Elaborarea de caractere morale, pregătirea virilității şi autonomiei spirituale — aceasta a fost învățătura lui Dostoievski...

O formulă banală pretinde că dragostea e suprema înțelegere. Cine ține la această formulă poate să o aplice cu deosebită mulțumire lui Berdiaef. Mi se pare La Rochefoucauld a zis cam aşa: un om de spirit poate iubi ca un nebun, însă niciodată ca un prost. Aforismul acesta îl prefer formulei populare pomenite mai sus. Profesorul Berdiaef e, nu numai, cum vrea el, un „pneumatolog"; e şi un om de spirit, în înțelesul lui La Rochefoucauld. Dragostea lui Berdiaef pentru Dostoievsk e pasionată, şi uneori merge până la panegiricul absolut; rămâne totuşi inteligentă îmi închipui că de aceea mi-a fost irezistibil să rezum atât de abundent cartea Berdiaef e clar şi ager despre un subiect pe care-l adoră. Sigur, numai oamenii de spirit ştiu să iubească în plină luciditate asupra lipsurilor obiectului dragostei lor şi numai ceilalți au prostia de a nu vedea lipsurile, şi prostul gust de a vrea să le mascheze ori să le dreagă. Astfel că, independent de subiect, cartea profesorului ru este o instructivă întâmplare literară; iar prin subiect, ea este un prețios ajuto pentru cunoaşterea spiritului rusesc modern şi interpretarea unor capitol însemnate din istoria literară.

I-ar putea face, îmi închipui, oarecare greutăți unii filosofi de strictă profesie în privința „cunoaşterii adânci" şi asupra libertății. Planul conştiinței pe care numesc unii bucuros „al cunoaşterii adânci" este, cum credem, planul teorie cunoştinței şi al orizontului metafizic. Pentru interpretarea lui Dostoievsk profesorul Berdiaef admite altă explicație: că acel plan are un cuprins exclusi *moral.* Pentru că *libertatea* care preocupă pe Dostoievski este evident libertat morală. Dostoievski e închis în creştinism; şi nu există punct de vedere care să s intereseze mai puțin de metafizică decât cel creştin. Libertatea, cu infiltrările creştine, rămâne oricum, lucru „de suprafață" — social. Problema răului şi răspunderii nu sunt ale planului adânc, ci ale omului empiric.

Tot aşa ideea nemuririi personale este un prejudițiu social, în care, printr- substituire sofistică, eul „profund" este subtilizat în favoarea eului social.

Cu toate şovăielile lui naiv complicate de om care asculta supus de datini credințe moştenite, Kant a căutat să salveze o situație teoretică disperată, trecân totdeauna acele credințe pe seama „rațiunii practice". Dostoievski, ca nenumăra alți literați gânditori de ieri, de azi şi de mâine, a rămas în acest punct, mai vec decât Kant şi inocent de grijile subtil prudente ale acestuia.

Planul „adânc" este planul purei şi egalei contemplări, unde nu are loc nici preferință sau ierarhie, — pentru „morală", de exemplu, cu libertate şi nemuri dimpreună.

îmi pare potrivit să zicem: obsesiunea ideii de păcat şi pedeapsă era simptom propriu individului Dostoievski. Iar obsesiunea libertății absolute arbitrariul haotic e fenomen rusesc — obsesiunea unei societăți bolnave de anacronică apăsare, prin urmare şi de furia de a nega orice constrângere.

Desigur e cu deosebire interesant de a vedea cum, istoriceşte, societățile dev teren specific pentru una sau alta din atitudinile fundamentale ale spiritului. în

n-ar fi, cred, decât o imprudentă concluzie, să definim pentru eternitate Doooml rusesc ca apocaliptic şi nihilist. Deocamdată el face, de exemp u sttasn c încercare de disciplinate economică într-un spirit de cea *Zl* teribil ^ ^ burgheza, pentru că nicăieri doar ca în exagerarea economistică n L ^ d e m a S cat de adevărat copil al duhului burghez este socialismul actual.

Viața Românească, nr. 4 şi 5, 1930, p. 171-176.

CARAGIALE SI DOMNUL X

„Ah! Domnule X . . . cine eşti?

.. .D-ta trebuie să fii un om sever, aşa-mi închipuiesc eu; când îţi cade ceva scris în mână, trebuie să ţii sprâncenele tare-ncruntate... D-ta eşti un om nu numai învăţat, dar şi cult... D-ta, afară de prodigioasa noastră literatură naţională, trebuie să mai cunoşti din literatura universală, măcar pe cea europeană. D-ta trebuie să fi având gust subţire şi simţire adâncă... D-ta, aşa-mi închipuiesc eu, trebuie să fii mai-nainte om şi pe urmă român (că se întâmplă uneori şi alminterea); prin urmare, d-ta, român fireşte, trebuie româneşte să judeci omeneşte."

Da, fară îndoială: Caragiale râde de Domnul X, încărcându-l cu atâtea daruri; totuşi, nu e deloc glumă că, pe Caragiale, Domnul X, totdeauna l-a tratat foarte sever şi de sus.

„Hm! ce atâta vorbă pentru nişte comedioare...!" — am auzit zicând, acum douăzeci de ani, pe unul dintre junii eroi ai democraţiei, cum se zice, române, care pe atunci se umfla într-o nouă înflorire, elegantă şi importantă. Era un om cu deosebire iritabil tânărul care descoperea cu superioară siguranţă inferioritatea lui Caragiale. Cine ştie cum îl supărase vreodată scriitorul de comedioare! în adevăr, Caragiale avea o deosebită capacitate de a lovi fară să glumească, când încarnările diverse ale D-lui X îl plictiseau peste măsură. Pe cât era uneori de uşoară cordialitatea lui meridională, pe atât de aspru respingea autorul de comedioare pe domnii care-l năpădeau cu o intimitate nepoftită. Erau destui Domni X, care umblau să se împodobească afişând nerăbdător o prietenie, căreia căutau să-i dea, nelipsit, aer de protecţie. înţelegi d-ta: venea frumos pentru un june bărbat de stat să bată pe umăr pe Caragiale, în colţ la „Gambrinus".

Prejudiţiul antic asupra artiştilor lua, fireşte, la noi, forme puţin delicate. Un bărbat politic, mă rog, îşi datoreşte elementar să nu trateze pe literaţi altfel decât cu superioritate protectoare; şi atunci este inevitabil să-şi viseze cu vremea superioritate absolută faţă cu scriitorul; îl critică şi-l învaţă cum trebuie să facă.

„Dintr-o baniţă plină cu mărgeluşe de toate culorile închipuite, un meşter mozaist poate scoate o minunată icoană; un om de rând ca mine, fară mare meşteşug, nici idei înalte, numai cu răbdare, aşezând mărgeluşe potrivit după două colori poate face pe masă figuri raţionale. Şi d-ta, Domnule X, oricât de sever,

trebuie să recunoşti că - dacă intenția mea n-a fost alta decât să-ți facă pe un câmp roşu o cruce albă - întrucât această intenție este la limită îndeplinită, precum eu nu am pretenție că ți-am zugrăvit o Maică Precista, aşa şi d-ta, sever dar drept, să n-ai pretenție a obține de la mine decât ce am încercat cinstit să-ți dau. Tot mă gândesc: oare să fi aşezat eu mărgelele cum se cuvine după umila mea intenție? Nu cumva şi eu, om bătrân, să fi luat ca un copil uşuratec un pumn de mărgele din baniță şi, aruncându-le impertinent pe o foaie de hârtie, să-ți zic în bătaie de joc: Uite, D-le X... cum eu, dintr-o aruncătură pe negândite, am nimerit să-ți fac pe Mihai-Viteazul călare, fiindcă te ştiu patriot ca şi mine!"

Toată neînțelegerea între arta lui Caragiale şi Domnul X este aici strălucitor simbolizată; adevărat, Domnul X, oriunde şi oricând, cere artistului un Mihai-Viteazul oarecare. Domnul X nu-şi poate închipui altă estetică demnă de domnia-sa decât estetica formată din asemenea postulate eminent serioase. Mai ales că Domnul X, al nostru, cel românesc, este prin excelență bărbat de stat; şi prin urmare nu poate uita că prin comedii nu se întemeiază state. Şi Domnul X nu poate admite să fie întrerupt cumva de la această superioară activitate a domniei-sale. A crezut domnul X, în judecata lui totdeauna gravă că, în scrierile lui Caragiale, nu se dă respectul cuvenit cetățenilor serioşi, nici principiilor înalte, care dau trup şi suflet statelor. Aşa s-a organizat o opoziție literară, cum s-ar zice, față de opera acestui autor de *farse* şi *comedioare.*

Cum era firesc lucru, Domnul X a fluierat teatrul lui Caragiale.

îndată după prima reprezentare a farsei *D-ale carnavalului,* Maiorescu primise o scrisoare anonimă care zicea aşa:

„Domnule Maiorescu, - Te sciam om literat şi învățat şi când am vedut că acea batjocură de piesă *D-ale carnavalului* a fost citită în cerculu D-tale am credut că are să fie ceva şi m-am dus s-o vadu cu familia mea. Ei bine, nu me aşteptam la atâta decepțiune şi batjocură. Nu te felicit că ți-ai dus fata să vadă o asemenea farsă care este de o degradare a teatrului național şi care abia se poate juca la târgu Moşilor. Acesta se chiamă Noua Direcțiune!"

Indignarea civică din care porneşte acest document o cunoaşte istoria literaturii române din alte diverse izvoare, cu prestigiu mult mai înalt decât simpla anonimă; ceea ce ne arată, foarte prețios, cum literații care denunțau şi sfâşiau *noua direcție* erau una la suflet - câteodată şi la stil - cu „națiunea", aşa cum ea ni se arată în pateticul text unde cetățeanul anonim mustra cu supremă indignare pe însuşi maistrul şcolii nenorocite.

Sunt curioase de tot, uneori, surprizele progresului. Farsele lui Moliere sunt desigur mai ofensatoare mult pentru morala consacrată, decât ale lui Caragiale; dar Ludovic XIV avea deosebită slăbiciune pentru farsele lui Moliere şi cerea adeseori să-i fie jucate la curte.

Severitatea Domnilor X din Bucureşti e încă mai teribilă atunci când se combină, cum zice Caragiale, cu un „gust subțire şi simțire adâncă". Aici e un punct

esențial, unde estetica lui Ludovic XIV este categoric negată de estetica Domnului X, în anii 1885 şi următorii, la Bucureşti. Comparat cu Ludovic XIV, Domnul X are, în materie de artă şi gust, *Le point d'honneur* straşnic de sensibil - are un fel de al şaselea simț, mai delicat decât toate celelalte: simțul cultural național. Domeniul acestui simț este domeniul pasiunilor celor mai vehemente ale domnului X.

Ca toate pasiunile, chiar cele mai nobile, şi pasiunile acestea, caracteristice Domnului X, îl fac pe acest domn să greşească. De exemplu, în rezistența lui dârză, național-culturală, față cu râsul artistului Caragiale, Domnul X nu vede că e imprudent să arate atâta supărare, şi că se face suspect. Supărarea lui permanentă slujeşte să confirme mai tare decât orice că autorul de farse râde cu bună dreptate. Şi apoi supărarea Domnului X e atât de nemăsurată, încât el nu mai vrea să cunoască opera lui Caragiale până-n capăt.

Deoarece sufletul Domnului X e al unei majorități, el are norocul să pătrundă, în fugă şi vremelnic, chiar prin capete bune. Aşa a fost cu putință ca Gheorghe Panu să iscălească aceste vorbe ciudate: „Caragiale, de aproape douăzeci de ani, n-a mai scris altceva *decât oarecare siluete şi tipuri pentru* Universul."

Printre acele „oarecare siluete şi tipuri" se află figurile straniu întunecate cum sunt casierul Anghelache, Cănuță om sucit şi tipurile de cerşetori, de un aşa curios humor posomorât, în *Ultima emisiune;* se află şi *Hanul lui Mânjoală,* o poveste care ar fi trebuit, pare că, să deştepte atenția chiar a celor mai convinşi şi zeloşi Domnul X.

De ce, vă rog mult, uită, acum ca şi întotdeauna, atât de sistematic Domnul X pe Popa Niță din Podeni şi pe Cuțitei primarul, uită impresiile de natură din povestea hanului Mânjoloaiei; de ce uită pe Kir Ianulea, pe Ianuloaia şi pe Negoiță, pe domnul Stavrache cârcimarul din *în vreme de război* şi pe frate-său popa, hoțul de cai?

Cum se poate să nu-şi aducă aminte Domnul X de atâtea icoane pline cu vâr de viața românească adevărată; cum, tocmai Domnul X, național-culturalul, poat să uite toate astea şi să ne vorbească numai şi numai de *farsele* lui Caragiale?

N-am ce face: Domnul X îmi e suspect. El poartă necaz otrăvit lui Caragiale din pricina lui Coriolan Drăgănescu, din pricina domnului Nae Cațavencu, tânărului Rică, a lui Madam Piscopesco... Pe Domnul X îl bănui că e grozav d pestriț la mațe şi ține minte unde l-a ars, fară să-i pese nici de adevăr, nici de artă nici măcar de arta românească.

***Adevărul,* nr. 14225, 13 mai 1930, nr.**

POETICA LUI VALERY*

Theophile Gautier voia să potrivească poezia după artele plastice. Adică el anunțase categoric intenția și metoda; coloare și relief în poezie arătase de mai nainte Victor Hugo, cum nimeni nu făcuse până atunci.

Wagner a avut să impună muzicii puterile vorbirii. Verlaine și Mallarme s-au silit să facă poezia muzică. Plastica impresionistă a încercat, cu violență, să arate mișcare. De o sută de ani artele umblă unele după altele. Și, în adevăr, când artele sunt mânate să se transforme, ce alta ar putea ele face?... Anticii știuse și ei să asemene unele stiluri oratorice cu stiluri ale sculpturii. însă ei nu au ajuns să trăiască atât de conștient ca modernii revoluțiile artistice; la ei, prefacerile s-au întâmplat mai mult fară voință știută. Doar unii poeți alexandrini au manifestat sporadic opoziție față cu vechile canoane ale poeziei. Pentru noi, critica și îndreptarea artelor unele prin altele sunt de mult lucru banal.

Paul Valery zice prudent: „les routes de Musique et de Poesie se croisent - le poeme, hesitation prolongee entre le son et le sens". încrucișare și ezitare, deci: „La puissance des vers tient â une harmonie indefinissable entre ce qu'ils *disent* et ce qu'ils *sonf. Indefinissable,* insistă Valery, face parte din definiție. De aceea: „un poeme est ce qui ne se peut resumer. On ne resume pas une melodie."

Intențiile lui Mallarme sunt acum teoretizate perfect. Este o greșeală modernă părerea că teoriile artiștilor sunt fară valoare. E altă greșeală, veche, că teoriile în artă pot fi universal valabile. Sunt, desigur, bune teoriile; dar numai pentru unul. „Der Weg gibt es nămlich nicht"[1], zisese Nietzsche - adică, un drum pentru toți. Și filozoful tragic vorbea de morală. Atunci: cu atât mai mult... va zice bunul-simț. însă omul moderen nu zice: cu atât mai mult; lui îi place să afirme că e totuna, în artă și în morală.

Omul modern are o idee de sine însuși care nu *mai* e o idee determinată; el nu mai poate trăi fară o „multiplicitate contradictorie de vederi"; nu mai poate fi omul unui singur punct de vedere. Și apoi ideile fundamentale nu mai apar astăzi ca esențe, deci nu mai pot fi instrumente. Totuși, de dragul tehnicei, Valery vorbește de clasicism ca de un model. Omul vechi, dogmatic, se întrevede: dogmatismul va rămânea inevitabil câtă vreme omul nu se va vindeca de „l'etrange folie de communiquer". Acesta este o concluzie pe care Valery nu o rostește, dar o impune. Omul clasic era doar, prin excelență, omul comunicării. Literatura secolului al XVIII-lea e totdeauna adaptată „â une compagnie. Elle n'est pas de Phomme seul." Și Valery pare să o stimeze pentru asta. Dar pe dânsul l-a pasionat ideea omului singur. Aici nu căutăm a descoperi contraziceri; e vorba numai de a arăta, într-un caz eminent, cum omul modern nu poate fi omul unei idei determinate și al unui singur punct de vedere. Nostalgia clasicistă e, în fond, pură durere, și nefecundă. Ideea omului singur, prin urmare ideea începuturilor ca atare și problema originalității sunt grijile necesare ale omului modern.

„în domeniile creației, care sunt și domeniile orgoliului, trebuința de a se distinge este nedespărțită de existența însăși. Scriitorul literar francez a stat totdeauna în exagerată legătură cu publicul său. De aceea revoltele lui au fost violente până la extravaganță. în societățile germanice, artistul a fost mai liber. Publicul, acolo, nu avea nici prea multă cultură literară, nici prea multă ambiție literară, pentru a se amesteca în literatură și a tiraniza pe artiști. Publicurile germanice oferă artistului respect orb sau indiferență naivă; ambele atitudini se egalizează în efectul practic: artistul e lăsat în pace. Poetul francez trebuia să fie amabil până la primejdioasă fadoare, ori să cază în mândrie ofensatoare. Astfel chiar un om ce se închină stăpânirii de sine ca Valery ajunge a vorbi cu patos de chinurile voinței de a fi altfel decât ceilalți. Ca toți cei ce și-au făcut armele în anii simbolismului, Valery detestă ușurința și imprecizia. Ca orice fiu al vremii noastre, el e pătruns de demnitatea specializării. Pe Descartes îl prețuiește pentru că „a deosebit domeniile"; lui Pascal îi dă vină gravă pentru că a îndemnat la confuzie. Cultul distingerii riguroase l-a pregătit pe Valery să se îngrijoreze de soarta poeziei într-o vreme când știința ajungea să aibă un imperiu pe care numai literați cu totul de pe dinafară, sau învechiți în ciudățenii, erau în stare să-l constate.

Valery zice științei: *finhumaine.* „Elle a ruine *la bonne conscience du sens commun* et du *bon sens".* Tot astfel „inumană" e și arta literară; și ea este negatoare a simțului comun. Simțul comun e „literatura", cea cu dispreț pecetluită încă din zilele lui Flaubert. Iar Valery, vechiul simbolist, se întreabă... „Un homme d'intelligence profonde et impitoyable pourrait-il s'interesser â la litterature? Ou la placerait-il dans son esprit?" Ca și cum ar vrea anume să ne reînvie iritațiile celebre ale lui Flaubert, care numea pe „literați" *farceurs a idees,* mallarmistul academic, lepădând o clipă eleganta indulgență, zice din inimă: „Une idee charmante, touchante, profondement humaine *(comme disent les ânes),* vient parfois du besoin de lier deux strophes"... A vorbi, ca „literații", de „psihologia persoanelor", de „profunzime", de „caractere adevărate", de „analiză", este a uita „condiția verbală" a artei literare, e „superstiție" și „confuzie". „Je deteste la fausse profondeur et je n'aime pas trop la veritable. La profondeur litteraire est un effet comme un autre

* Comentar la câteva pagini din ***Rhumbs*** par Paul Valery, Paris, 1929. Pour la Societe des medicins bibliophiles. (Exemplare, astăzi foarte rare, se pot procura prin Librăria „Hasefer") (n. a.)

Toate aceste mărturisiri pasionate sunt după legea lui Mallarme. „Ce n'est pas avec des idees, c'est avec des mots qu'on fait les vers", zicea cel ce scrisese *Coup de des.* Iar noutatea lui era, în definitiv, o concluzie energică a unei întregi porniri istorice. „Tant pis pour le sens, si la phrase sonne mal!" - striga Flaubert. Exclamația acestui artist pe care în tot felul l-au ironizat oamenii cu „idei" se inserează normal în o lungă tradiție literară. Vechea patimă - greacă, latină şi romanică - a vorbei frumoase ajungea acum să determine însăşi natura artei în sine. în Mallarme şi Valery se dogmatizează o vocație şi o pasiune a omului de miazăzi. Când Augustin ne spune că, ascultând pe Ambrosius, de multe ori uita înțelesul de dragul sonorității (rerum incuriosus et contemptor astabam et delectabam *suavitate sermonis)*[2], el mărturiseşte păcatul care avea să fie virtute cardinală în poetica modernilor.

Pentru cine poezia este „încercarea de a reprezenta sau a restitui, prin vorbire articulată, ceea ce obscur exprimă țipătul, lacrimile, dezmierdările, oftatul" - singura formulă posibilă rămâne: un poem este o melodie. însă Valery nu rămâne în radicalismul muzical al lui Mallarme. Era în poziția acestuia o indecizie teoretică; şi Valery este iremediabil cuprins de spiritul ştiințific." Mallarme nu avea cultură, nici tendințe ştiințifice", constată el, pentru a se minuna şi mai mult de „întreprinderile" acelui poet, „comparabile ştiinței numerelor". Putem presupune că, fară să vrea - poate - el pomeneşte acea ignoranță a lui Mallarme şi pentru că îl urmărea grija unei insuficiente justificări a poeziei față cu muzica, în atitudinea extremă a maistrului. „Nous etions nourris de musique, et nos tâtes litteraires ne râvaient que de tirer du langage presque les mâmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos âtres nerveux. Les uns, Wagner; les autres cherissaient Schumann. Je pourrais dire qu'ils les hai'ssaient." *Nous* sunt Valery şi ceilalți simbolişti. Confuzia nervoasă arătată aci a fost desigur fecundă, dar era confuzie.

E drept, Valery pare a se opri, mai întâi, la *indefinibilul* însuşi al poeziei; o înscrie chiar în categoria ezitărilor. Rămâne, dar, poezia o combinare de domenii expresive, ca liedul şi opera? Atunci poezia cade sub condamnarea unor foarte energici purişti din estetica de astăzi, fiindcă între muzicalitate şi înțeles, chiar în cadrul vorbirii articulate, concurența este inevitabilă. Substanța poeziei e pătrunsă deci de un disparat perpetuu. într-un înțeles deosebit de al lui Valery, dar cu nu mai puțină rațiune, poezia, prin însăşi esența ei astfel fixată, nu poate fi pură. Pură ar fi atunci numai, şi tocmai, proza. O proză unde arhitectura verbală ar fi subt controlul unei singure intenții: ca sonoritățile să nu formeze un desen sensibil, care, printr-o independență indiscretă, să facă umbră oarecum fizică gândirii. Estetica acestei proze ar fi un sistem de renunțări abile, care ar ține maximum de neted drumul gândirii. Un asemenea efect unitar s-ar putea, cu dreptul, numi pur. în general „puritatea" este efect de renunțare şi excludere radicală, şi nu de ezitare sau de „încrucişări". Dar Valery vrea să numească *pur* tocmai efectul unei pendulări între sunet şi înțeles (cu excludere categorică a armoniei imitative, care suspendă

tocmai pendularea în favoarea sunetului), şi de aceea merită să amintim obiecția fundamentală pe care ar ridica-o *purismul* celălalt, al esteticianilor care condamnă absolut amestecul domeniilor sensibilității în opera de artă şi reeditează vechi ironii în privința lui Wagner.

Fără îndoială, poezia pură este o limită. Realizarea ei este fenomen excepțional. „Construire un poeme qui ne contienne que poesie est impossible." Activitatea poetului trebuie să se împartă între poezie şi „construire". „Si une piece ne contient que poesie, elle n'est pas construite; elle n'est pas un poeme." Acesta e clasicismul lui Valery. Poetul datoreşte supunere artistului. Poetul - ca şi [profjetul, magul, demagogul şi eroul - este „l'homme prepose aux Choses Vagues".

Ne amintim cât de simțitor e Valery față de puterea nouă a ştiinței - a „inumanei" ştiințe, „care depreciază toate imaginile noastre naive şi enunță propoziții insuportabile simțului comun". „Voici venir le crepuscule du Vague et s'apprâter le regne de lTnhumain qui naîtra de la nettete, de la rigueur et de la purete dans les choses humaines." „Nu putem salva poezia decât asigurându-i şi ei «puritate» şi «rigoare». Valery porneşte luptă mare împotriva *inspirației.* „Rougir d'âtre la Pythie - la Pythie ne saurait dicter un poeme. Les Dieux nous gardent du delire prophetique. Â la moindre rature, le principe d'inspiration totale est ruine. L'intelligence efface ce que le Dieu a imprudemment cree."

Mândria şi siguranța unui domeniu al spiritului se întemeiază pe stricta lui delimitare. „La poesie est une survivance. L'on n'inventerait pas aujourd'hui les vers." Poezia, ca şi Dumnezeu, poate fi negată; dar consecințele acestei negări sunt, în ambele cazuri, neglijabile, deoarece vrem să fie poezie şi Dumnezeu. în fața voinței poetului se opresc toate acele concesii critice. Grija ferventă de viață şi prestigiul poeziei l-au făcut pe Valery să se pasioneze pentru Leonardo, omul sublimelor indecizii între ştiință şi artă; să se cufunde în meditarea eului supraempiric, să strămute prin urmare problema originalității dincolo de sfera socială a rivalităților şi a gloriei, pe tărâmul îndepărtat şi străin literaților, al teoriei cunoştinței.

în căutarea zeloasă a unor adevăruri măgulitoare şi reconfortante pentru poezie, Valery se simte solicitat să-şi reprezinte acea „stare embrionară, în care deosebirea între savant şi artist dispare". Concluzia optimistă a acestor meditații spinoase este: ştiință nu poate fi decât pentru lucrurile simple; de cele complicate are a răspunde numai arta. După acest bilanț rămâne condamnată „literatura", adică revărsarea impură şi vagă a simțului comun, cu „inspirațiile" lui rudimentare. Poezia este literatura redusă esențial la principiul ei activ, curățită de *idoli* feluriți şi de iluzii realiste, de echivocul posibil între limbajul *adevărului* şi limbajul *creației*.

„J'aime la pensee comme d'autres aiment le nu, qu'ils dessinnent toute leur vie." în asemenea dispoziție de spirit se cuprinde o adâncă vocație pentru problematica poeziei. O formulă de conciliere a „melodiei" cu gândirea este, de exemplu, aceasta: în vers, gândirea trebuie să stea închisă ca puterea nutritivă în

fruct. Apoi, încearcă Valery o altă imagine, în care cedează mai mult gândirii: inteligența trebuie să fie prezentă; sau ascunsă, sau pe față. Ea înoată ținând poezia deasupra apei.

Este însemnat amănuntul că mallarmismul nu a vrut niciodată să cedeze categoric că „inteligența" *nu poate* să nu fie prezentă *în* „vorbirea articulară"; prin urmare cu nici un chip nu e vorba că inteligența *trebuie* să fie prezentă în vers. Trebuie ori nu, ea este prezentă; imperativul e, aici, o cochetărie lipsită de orice farmec. Lupta *contra* înțelesului a fost problema primă, nemărturisită - şi de ce nemărturisită? — a mallarmismului; era fară sens şerpuirea în jurul ei. Nu se poate oare construi sonorități verbale impresionante, lipsite de orice substanță inteligentă? Valery, deşi poartă încă în vocabularul său resturi din vechile indecizii, mărturiseşte, în fine, dualitatea inevitabilă a poeziei, care e dualitatea vorbirii articulate însăşi.

Dragostea sa de inteligență, atât de hotărât rostită, a provocat disputa despre teoria ca şi despre poezia lui. Când îl numeşte „mathematicien pittoresque", Bremond îl defineşte, se pare, întocmai aşa cum i-ar conveni şi poetului şi teoreticianului. Insă Bremond numaidecât întreabă dacă aceşti doi sunt totdeauna de acord. „Si haut que je le place, je ne reconnais pas â Valery le pouvoir de ressusciter les morts." Morți sunt: la *Poesie-Raison.* Bremond a hotărât, cu un radicalism demn de invidie, că poezia e tăcere. E abnegație de călugăr. Poezia nu e rugăciune; cel puțin ea nu se poate resigna să fie numai „rugăciune". Poetul zice, mult mai omeneşte: „les pensees, les emotions toutes nues sont aussi faibles que les hommes tout nus. II faut donc les vâtir".

Nu i-a reuşit, în practică, lui Valery acordul între gândire şi melodie? Thibaudet îl numeşte printre poeții aceia care sunt poeți pentru că ştiu să facă versuri — alături cu Racine, în opoziție cu Hugo şi Lamartine, care ştiau să facă versuri pentru că erau poeți. Fomulele acestea, de o retorică perfectă şi puțintel banale, sunt de o aplicație cam prea sumară pentru Valery, care, din principiu şi cu o superioară pătrundere, ne arată tocmai naivitatea întârziată a unor definiri care, în fond, nu sunt decât confuzii. Cu formulele lui săltărețe, Thibaudet se datează cu câteva decenii înaintea simbolismului. A şti cumva mai întâi să faci versuri şi a fi pe urmă poet, sau viceversa, este o închipuire şcolară sau diletantică, neutilizabilă artiştilor.

Pe Bremond — un exces mistic, pe Thibaudet — îndărătnice rămăşițe clasiciste, îi opresc de a-şi fixa clar punctul de vedere al lui Valery.

„Matematicianul pitoresc" a teoretizat de ajuns, şi de ajuns şi-a mărturisit strămoşii. El singur şi-a stabilit locul în istoria literară. Pe când romantismul, în ideea că pasiunea şi inspirația îşi sunt de ajuns lor singure şi artei, ignora ştiința şi spiritul ei, dincolo de ocean, Edgar Poe, „cu o claritate, o pătrundere şi o luciditate care niciodată nu se mai întâlnise într-un cap dotat cu invenție poetică", cerceta problema literaturii aşa cum nimeni nu făcuse până atunci — „ca problem de psihologie, pe care-l tratezi conform unei analize unde logica şi mecanica efectelor

erau conştient aplicate". Studiul său *The Poetic principie,* Baudelaire nu l-a tradus, dar „il en etait illumine et possede". Valery crede că puterea lui Poe a făcut pe Baudelaire în stare să fie un mare dărâmător al romantismului. Poe înțelesese că poezia modernă trebuie să se supună tendinței timpului, care văzuse despărțindu-se din ce în ce mai clar modurile şi tărâmurile de activitate, şi că ea putea pretinde să realizeze obiectul său propriu şi să se producă oarecum *în stare pură.* Lecția lui Poe, riguroasă şi fermecătoare, împreuna o anume matematică şi o anume mistică. Trecută prin Baudelaire şi Mallarme, ea răsună din nou în poetica lui Valery.

„J'etais affecte du mal aigu de la precision", spune Monsieur Teste. Iar pe Valery, îl vedem ce deosebit accentuează erudiția variată şi solidă a simboliştilor; şi cum compară pe Mallarme cu un logician care rezumă în câteva ecuații prodigios obținute legile cele mai deosebite ale fizicii; şi cum aseamănă pe Rimbaud cu Pierre Curie şi Crookes, oamenii care au îmbogățit lumea sensibilă cu fapte noi.

„Nu văd deosebire, în adâncime, între lucrarea spiritului ştiințific şi lucrarea spiritului zis poetic şi artistic. Ambele sunt transformări supuse unor anume condiții. Şi se poate zice că Poincare nu scrie ca Hermite, şi că există stiluri naționale chiar în Algebră." In această egalare a pozițiilor diverse ale spiritului, se perpetuează ambiția de ermetism, de specializare orgolios închisă, care agită pe artiştii europeni de un veac aproape. Demonismul pompos â la Byron-Chateaubriand, l-a înlocuit istoria cu o mândrie severă, pur profesională.

Prin geniul lui Poe, prin ostenelile erudite ale simboliştilor, poezia franceză ajunge să-şi reînvie, cu o nouă şi îmbogățită conştiință, înțelepciunile clasice. Regulile sunt bune pentru că sunt regule. „Prin *arbitrarul lor,* ele ne învață că ideile care se nasc din trebuințele, din sentimentele, din experiențele noastre, nu sunt decât o mică parte din ideile de care suntem capabili." Şi încă mai precis, şi mai francez: alexandrinii, rimele şi celelalte dificultăți au o „noblețǎ" proprie; ele ne învață dispreţul pe care trebuie să-l avem pentru ceea ce oamenii de rând numesc „gândire" — gândirea lor. Valery trece cu vederea amănuntul că alexandrinilor, cu splendida lor rigoare, le-a fost foarte posibil să îmbrace gândire de cea mai comună specie. El ştie doar că sunt trecuți între clasici „des ecrivains qui disaient bien peu de choses dans d'immenses phrases; d'autres qui ont avec naturel prononce des verites de bonnes femmes". Astfel, din tardivă supărare contra unor naivități romantice, mallarmistul exagerează competența magică a matricei clasice. Obstacolele versificației nu pot stimula spiritul până într-atât încât să-l dispenseze de alte stimule. Sunt excese profesionale...

Sigur, ascultăm respectuos ce spune artistul, dintr-o practică lui singur cunoscută: „L'idee vague, l'intention, Pimpulsion imagee nombreuse se brisant sur les formes regulieres, sur les defenses invincibles de la prosodie conventionnelle engendre des nouvelles choses et des figures imprevues. II y a des consequences etonnantes de ce choc de la volonte et du sentiment contre l'insensible des conventions." Neapărat, cu cât arta lua mai intens conştientă de natura sa proprie

cu atât mai mult se impunea teoriei concluzia esteticianului Conrad Fiedler, ca şi a pictorului Liebermann: *die Erfindung besteht in der Ausfiihrung** — şi această coincidenţă semnificativ europeană merita, cred, amintirea pe care i-o dăm. însă, pentru a încadra potrivit respectul nostru în faţa autorităţii artistului, să ne amintim tocmai stima aproape infinită a lui Valery pentru clasici. Clasicii nu erau banvillişti. E amuzant să auzim că Valery iubeşte rima deosebit, „fiindcă ea înfurie pe oamenii simpli care cred naiv că poate exista subt ceruri ceva mai important decât o convenţie, şi că o gândire poate fi mai adâncă, mai durabilă decât o convenţie oarecare"; dar nu uităm că această glumă de virtuos readuce în plin indecizii sau extravaganţe, putem zice - romantice. Clasicii erau „des gens simples"; nu le-ar fi dat în gând, nici prin vis, că vorbirea, în artă chiar, s-ar putea desface de gândire — şi încă sistematic!... Acestea, numai pentru a sublinia banalitatea preţioasă că vremile nu pot fi răsturnate. Iată că, lui Valery, de exemplu, contra teoriei pe care o vrea, i se întâmplă să prefere *la singularite* în locul simplei „măiestrii", pe care nesmintit o preferau, zice tot el, clasicii. Un nou prilej, şi deosebit, pentru cuvântul lui Bremond: „je ne lui reconnais pas le pouvoir de ressusciter les morts".

Se pot face destule fapte bune şi tară această paradoxală putere.

Viaţa Românească, **nr. 6, iunie 1930, p. 226—243.**

„PRIVIND VIAŢA"

„în scrisul tău destinat publicului, pune ideile tale, dar nicio
tale, adică partea intimă a personalităţii tale, niciodată imaginaţia
imediat al personalităţii tale."

Radicalismul acestui sfat care propune — nici mai mult nici m
marea poeziei, înseamnă o anticipare adânc originală asupra viitor
scrisului literar.

Nu este exclus, cred, ca pudoarea sentimentelor şi a imagir
astfel, încât „produsele imediate ale personalităţii", deci lirismul
între altele, să nu mai fie publicizate. Printr-o delicateţe severă,
aleasă, experienţa personală va rămâne închisă în mîndria
Rezultatele ultime ale elaborării ideologice, răcite de fierberile exp
şi turnate în forme prin care curiozitatea vulgară nu poate pătrunc
date mulţimii necunoscute. Atunci nu se va mai plânge poetul:
der unbekannten Menge.[1]

Dar pân'atunci?

Vine greu cetitorului să nu trateze colecţiile de maxime c
sufleteşti ale autorului. însă celui care vorbeşte în public despre c
a unui contemporan în viaţă, i se impune, credem, să facă al
caracter liric al maximei, care necontenit te ademeneşte a reconsti
suflet, şi să respecte acele formulări abstracte aşa cum i se oferă. „
d. Ibrăileanu, este calitatea supremă şi cea mai rară a sufletulu
presupune pe toate celelalte." E desigur foarte greu a trăi şi a lucr
ierarhii a calităţilor. De exemplu: „uneori, din exces de discreţi
rezerva noastră ceea ce celălalt credea că trece neobservat, şi deven
deloc nu-mi pare excesiv când d. Ibrăileanu spune că cine nu e
animalele, nu are sufletul sus pus. între puţinele achiziţii ale civi
poate mira orice pesimist, trebuie negreşit să aşezăm, ca pe u
admirabil paradoxale, şi delicateţea, cea atât de rafinat subliniată
„O opinie contrară este o ofensă", zice d-sa. însă totuşi, dupa

* G. Ibrăileanu - ***Privind viaţa,*** Bucureşti, 1930, „Cultura Naţională" (n.

curioase silințe, pitecantropul nu se dezminte: în sarcasm se perpetuează evident arătarea caninilor.

In mersul ei fatal şi nepăsător, natura e aceeaşi, în piatră, în arbore, în om, în toată materia.

Pentru om, legile naturii sunt ca nişte curse complicate şi neprevăzute, printre care trebuie să-şi strecoare cele câteva kilograme de materie ce-i sunt împrumutate vremelnic. Prin crearea civilizației omul n-a obținut decât să înlocuiască instinctele cu inteligența; şi inteligența nu ajunge să împlinească ceea ce, fară osteneală, realizau instinctele. In adevăr, inteligența nu era născută decât pentru o adaptare incompletă a unui organism prea puțin complicat la un prea puțin variat mediu. Singurul organ care a crescut, în evoluția omului, este creierul. Există oare un alt animal căruia să se fi întâmplat aceeaşi nenorocire? Iar această nenorocire a omului cuprinde şi o batjocură: nu „generosul şi obiectivul elefant, ci „isterica şi libidinoasa m ximuță" a avut creierul mai dezvoltat.

Omul, luminându-se, a ajuns doar să descopere ideea de moarte, să se înscrie pe sine în seria zoologică, să priceapă că pământul e un vremelnic fir de țărână în infinit, să piarză credința în Dumnezeu. In centrul acestei dezvoltări complete stă „crima fundamentală a naturii împotriva omului": conştiința unui Kant sădită într-un mamifer supus „legilor stupide ale materiei", adică distrugerii totale.

Icoanei totale a distrugerii, singure „imaginile amorului", antidotul morții îi pot ține piept". Fără doială, manejele rafinate dintr-un roman de Bourget au aceeaşi încheiere ca „un anumit capitol" din *Descendența omului* de Darwin.

Totuşi, oricât te-ai amărî constatând că oamenii sunt gorile stupide, oricât te-ai dezgusta de om comparându-1 cu strămoşul pitecantrop, oricât agerimea ta de observator te face să descoperi, în stările sufleteşti superioare, pe cele primitive şi inferioare, nu poți să nu admiri „fantastica feerie clădită de sufletul omenesc pe instinctul cel *atât de van",* chiar ştiind că „cele mai sublime strigăte ale poeziei nu sunt decât exprimarea ritmată a chinurilor provocate de o celulă, în râvna ei nesatisfacută de a se întâlni cu o anumită altă celulă".

Aşa se face că, din cele două sute zece maxime ale d-lui Ibrăileanu optzeci şi două vorbesc de dragoste şi de femeie. Se-nțelege că nu e prea mult, dacă e vorba de antidotul unic al morții, şi dacă, precum spune autorul, „literatura, aproape în întregime, nu-i decât zugrăvirea afacerilor amoroase". Desigur, cu toată poezia sublimă, este în dragoste, ca pretutindeni, multă amărăciune; fiindcă şi dragostea trăieşte sub regimul războiului general, agravat prin faptul că femeia nu e numai fenomenul cel mai deosebit de bărbat, ci însuşi „contrariul lui".

Filozoful care a zis: *homo homini lupus* nu ştia sau uitase că lupii nu se mănâncă între dânşii, decât la ultima extremitate; a calomniat adică lupii. Numai la mare nevoie se întâmplă să se potrivească lupilor formula *lupus lupo homo.* „Nu uita nici un moment că în orice raport cu oamenii eşti în stare de război: cu

duşmanii, cu prietenii, cu cunoscuții, cu străinii, cu femeia, cu iubita." „Dacă eş sincer înseamnă că, în războiul tuturora contra tuturora, ți-ai uitat zalele acasă."

Prima victorie a omului asupra animalului este ipocrizia: astfel încep stăpânirea de sine. In afară de forma specială a ipocriziei, stăpânirea de sine este achiziție foarte nestabilă. Sub învelişul şubred, sălbăticia stă gata să izbucneasc După cum de mult s-a observat, dacă oamenii şi-ar pătrunde gândurile unul altui s-ar piti fiecare în vreo ascunzătoare nebănuită.

Omului gânditor, nebănuit de vanitățile valorificării exterioare, îi e rezervată o deosebită plăcere, „divină" şi „subtilă": „a exulta de orgoliu şi a purta acelaşi timp masca celei mai desăvârşite modestii, aşa ca să poți mistifica pe ceila până acolo, încât să se poarte cu tine condescendent şi protector; a fi simpl modest, naiv, supus, prevenitor, a avea aerul că înțelegi puțin sau nimic din ceea ți se spune, dar în acelaşi timp a înțelege tot şi a privi totul cu o detaşare şi cu liniştită ironie; a te arăta mic şi umilit, cu sentimentul distanței dintre tine ceilalți".

întrucât, vorbind despre asemenea priviri asupra vieții, e loc să pomenim izvoare, se poate spune, cred, că Schopenhauer şi pozitivismul au fost educatorii care d. Ibrăileanu i-a verificat, în experiență proprie, cu o deosebită pătrundere delicatețe de simțire. în cartea aceasta ne reapare lumea gânditorilor şi a poeților d a doua jumătate a veacului trecut. O surprinzătoare abatere de la ideile pozitivi ne întâmpină în aforismul care spune: „Timpul nu iartă. Cu fiecare clipă în copi acesta candid se tot aprinde conştiința, flacăra palidă şi rece, dar care veştejeşte usucă." Despre „candoarea" copilului, pozitivismul gândeşte altfel. Denunța aceasta rousseauistică a conştiinței *care veştejeşte şi usucă* nu mi-o pot clarifica.

Ceea ce mai ales face, probabil, că atitudinea față de viață, apărută şi fixată intelectualii europeni de pe la 1850 încoace, nu mai este a generației actuale, este în ea nu mai primează intelectualii excesivi cu amărăciunile lor caracterist Această generație vrea să trăiască. Pentru dânsa „problema cea mai mare a vieții" mai poate fi moartea. Forțând înțelesul, putem spune că acum, nu numai lume", ci şi în ideologie, „prioritatea" o are „prostia".

Şi d-l Ibrăileanu pare a se adresa deosebit acestor tineri de astăzi, şi cu totu sensul lor, când, în ultimele rânduri ale cărții sale, spune: „nu te certa cu viața, face pe cimpanzeul abstract". Nu e aici ca o amendă onorabilă a unei generații? nu lasă d-l Ibrăileanu pe tineri numai cu atât.

în fața „fantasticei feerii" clădite pe instinctul cel „atât de van", pesimi idealist nu uită unele adevăruri vitale şi agreabile. De exemplu, zice el aşa: „Pri pisici, cunoscute prin îndelungatele lor maneje preliminarii în amor, sunt u care, ca şi oamenii lipsiți de prejudecăți întârziate, suprimă orice preludii şi m drept la scop." Aceasta e desigur o înțelepciune zâmbitoare. Iar dacă „amorul, c soarele, e un singur moment la zenit: în momentul primului *da",* atunci Ibrăileanu poate fi consacrat ca un delicat şi magistral inspirator de donjuani

Este foarte probabil că cetind: „Fata, pe care ai iubit-o la optsprezece ani și n-ai mai văzut-o de atunci, o iubești toată viața“, un tânăr de astăzi va strânge din umeri, va surâde și se va depărta repede de această observație stranie; dar i se va lumina fața văzând că și intelectualii mai mult ori mai puțin certați cu viața te fac să crezi că cea mai bună înțelepciune în dragoste este să cauți a trece cât mai des prin „zenit“.

Adevărul literar și artistic, **nr. 486, 8 iunie 1930, p. 1.**

VALOAREA RÂSULUI*

Acțiunile fiziologice care, la un loc, formează ceea ce
provocate, cum știe toată lumea, și prin iritări fizice, și pe cale
o curiozitate a naturii noastre faptul că niște raporturi intelec
care constituie comicul, produc în organism o descărcare
brutală chiar uneori; căci râsul e, desigur, cea mai violentă pl
inteligența.

Semnificarea și prețul râsului constau, mai întâi, în aceea
mai sigură a inteligenței în lupta ei fatală contra prostiei; și
estetică a comicului, care e condiția obiectivă a râsului în
Astfel avem fixate punctele principale ale cercetării noastre.

Există o prejudecată favorabilă prostiei, care privește
simplicitatea spiritului, iar slăbiciunea inteligenței o asociază c
de conciliantă și supunere. Dar este evident că ceea ce se nume
spiritelor simple are un alt nume și acela sigur e potrivit: ea se

Se știe însă că există regimuri de viață, dar mai ales regi
nevoie ca blegia să prospere în masa omenească. Aceste reg
doctrine anume în care blegia, fară a i se spune pe nume,
cultivată ca virtute supremă.

Astăzi, critica prejudecății în favoarea simplicității spirit
mult încheiată; condițiile vieții moderne însăși au înlăturat, în
practică, doctrinele acele care, sub deghizări diverse, preconiz

Dacă numim prostie neputința de a distinge idei și de a s
și exacte între datele experienței, atunci, fară îndoială, atitud
față cu prostia este: să cercetăm cu atentă răbdare gradul și f
pentru a ști cum să utilizăm germenii de inteligență care s-

*** Lectură la Societatea de Radiodifuziune (n. a.).**

găsi în marginile acelor infirmități. însă nu de aceste forme ale prostiei poate fi vorba, atunci când o cercetăm, cum facem aici, în legătură cu râsul.

Râsul are a face numai cu prostia energică, activă sau — cum zicem astăzi în chip foarte simptomatic - cu *prostia agresivă.*

în forma aceasta mai cu seamă, prostia reprezintă bestialitatea intelectului, aşa cum un oarecare egoism reprezintă bestialitatea sensibilității şi a voinței. în contra acestei forme brutale şi energice a prostiei se războieşte râsul. Râsul apare, văzut astfel, ca o unealtă prin care natura se ajută pentru a ciopli spiritul speciei.

Semnul cel mai sigur al prostiei astfel precizate este incapacitatea de a simți că n-a înțeles. Şi fiindcă, foarte adeseori, prostia se prezintă împerecheată cu voința viguroasă, înțelegem bine superba vorbă românească: prostul, dacă nu e îngâmfat, n-are nici un haz. Această zicătoare cuprinde explicația aproape întreagă a valorii sociale a râsului.

Energia de voință care acompaniază, în grad caracteristic, prostia, se manifestă prin următoarele caractere cu deosebire strălucitoare: îndărătnicie, gravitate solemnă şi patos.

Omul care, în vremuri vechi, a zis că *prostul se cunoaşte prin aceea că râde mult* era un naiv, sau, poate, pe atunci, nu se cunoşteau decât forme simple şi inocente ale prostiei. Prostia îndărătnică, solemnă şi patetică, este produsul fatal al stupidității animale în societatea omenească şi prin acțiunea societății. Antidotul acestei stupidități — care ființează numai ca o supraviețuire otrăvitoare — este râsul.

Vă rog să priviți cu deosebită atenție coincidența următoare: râsul este, el însuşi, o reacțiune fizică şi, deci, într-o măsură oarecare animalică, şi această reacțiune fizică este totuşi, provocată, special, de nişte operații pur intelectuale, îndeosebi de constatarea inferiorității intelectuale a unor indivizi de specia noastră. Este ca şi cum prin râs, animalul intelectualizat vrea să puie energia lui încă *animalică* în slujba exclusivă a inteligenței. Acesta e sensul probabil al acelei analogii, mai mult poetică decât ştiințifică, pe care vor unii să o descopere între râsul omului şi arătatul colților, la fiare.

Este firesc ca, atât cât puterea râsului se îndreaptă special contra prostiei, atât e de mare şi ura prostiei contra râsului. Orice altă formă de opoziție contra prostiei decât râsul — de exemplu, demonstrația obiectivă şi, cum se zice, serioasă, şi orice altă formă de propagandă zeloasă contra ei — se dovedeşte cu mult mai puțin efectivă. Râsul urmăreşte şi extrage prostia, o desinează şi o colorează, pentru a o lăsa să strălucească în toată lumina spiritului. Râsul nu încearcă a se lupta cu îndărătnicia proştilor, ci îi despoaie numai de gravitate solemnă şi de patos.

Prostia se prezintă, foarte adeseori, colectivă şi organizată. Ea se strecoară oriunde există putere socială şi utilizează toate formele autorității pentru a dospi şi

prospera la adăpostul lor. De aici a venit vorba adâncă a lui Flaubert: *tout ce qui e* *pouvoir est stupide.*

Un dascăl care voia să fie isteț dă elevilor, ca subiect de dizertație, să scrie *despre lene.*

Când vine termenul de predarea manuscriselor, un elev dă o foaie albă. Ironi dascălului fusese ironie prostească, născută din îngâmfarea unei apriorice s autoritare conştiințe de superioritate, pe care foaia albă a elevului o ilustra c neprevăzută elocvență în veselia clasei întregi.

Oamenii sunt proşti şi prin constitutiva insuficiență intelectuală şi prin len Prin lene animalitatea din noi ne trage în jos spre obtuzitatea primitivă. Prostia es confortabilă: tot ce e repetare maşinală, tot ce e calapod, tot ce e formulă uzată vine de-a gata, devine adăpost clasic pentru prostie. Un mijloc de apărare preferat prostiei constă în invocarea obiceiurilor şi a ideilor general admise. Aceasta se poa numi păcatul contra Duhului Sfânt, căci Spiritul Viu ne porunceşte permanent gândim şi să înțelegem singuri, pentru a putea fi răspunzători cu persoana noast şi a nu chema, prin stupidă analogie, ajutorul vreunor fapte şi cugete străine.

Deoarece prostia, prin lene sprijinită pe uzuri generale, operează în fiecare d noi, omul întreg trebuie să ştie a râde şi de el însuşi, împreună chiar cu alții, atun când alții au avut prilejul să-i surprindă momentul său de prostie. Autoironia e un semn mare al sănătății spiritului. Acei ce nu o cunosc sunt în primejdie să vadă redus rolul inteligenței în orice activitate a lor.

Humorul şi autoironia sunt explicațiile cele mai decizive ale râsului ca forr a atitudinii estetice — şi cu aceasta am ajuns la cel de al doilea element semnificării şi valorificării râsului.

Prin râs ne eliberăm de obiectul de care râdem, şi această eliberare creează c ce se numeşte distanță estetică.

Desigur comicul este o stilizare prin care amplificăm nişte impresii date; fixarea însăşi a acestor impresii se face numai prin distanțarea intelectual obiectului, prin tăierea sau suspendarea unor legături sentimentale de nat practică dintre noi şi dânsul. Natura a sădit în noi o minunată tendință de a elibera, cu ajutorul comicului, de unele efecte şi porniri care amenință, prin exces lor violență, să turbure urât şi dăunător economia întreagă a ființei noastre. Nică aceasta nu se vede atât de limpede ca în faptul că, la cele mai multe popo cultivate, dacă nu la toate, viața sexuală este din vechi vremuri un capitol emin al comicului. Trebuie, în adevăr, să luăm seama că nu numai intrigile diverse, ad urmările sociale ale vieții sexuale, devin material comic, ca orice alte intrigi, ci îns faptele specifice ale vieții sexuale fac figură comică, în literatură ca şi în ar plastice. Râsul intervine aici şi pentru a tempera în fantazia speciei jocul u instinct cu deosebire tiranic.

Ca armă în lupta pe care spiritul o duce contra stupidității animalice perzistă în specia noastră, şi ca determinator de distanță estetică, râsul, la orice n

l-am considera, înseamnă o eliberare şi o garanţie de înălţare a omului. Râsul este una dintre cele mai serioase acţiuni ale neamului omenesc.

Se poate observa că prostia, la unele popoare cultivate, în unele momente politice şi sociale ale istoriei lor, are diplomatica tendinţă de a monopoliza pe seama ei seriozitatea.

Fiindcă râsul are puterea specifică de a despuia prostia de toate deghizările ei grosolane – apoi este natural şi este salutar să râdem cât vom putea tocmai de mofturile de stil şi de mofturile ideologice prin care prostia, sub caraghioasa mască a seriozităţii, caută a impune tăcere râsului.

Adevărul, nr. 14 282, 10 iulie 1930, p. 1.

DILETANTUL ŞI TEHNICA

„Pe spinarea lui Eminescu şi pe a mea s-au certat ani de zile Gherea cu Maiorescu, şi alţii, fară să se întrebe, o dată măcar, ce am vrut şi ce am făcut noi ca meşteşugari."

Când îmi spunea acestea, în anii lui de la sfârşit, Caragiale părea să uite că, de mult, el însuşi dăduse frumoasă explicaţie acelei neglijenţe a criticilor. Vorbind de cei doi artişti, Gherea, Maiorescu şi alţii făceau, mărturisit ori nu, politică. Plictisit de maşinala tânguire că, la noi, totul e înghiţit de politică, Caragiale arătase că, ceea ce ne loveşte ca exces în această privinţă, este numai urmarea normală a adoptării unor forme de stat ce nu rezultau organic din societatea românească aşa cum era în momentul adoptării. Acele forme de viaţă publică au fost pur şi simplu traduse ca un foileton: şi, negreşit, a trebuit să înceapă truda localizării — o operaţie care durează încă puternic, şi va dura cine ştie cât, peste formele de regim dictatorial pe care eventual le vom traduce între timp, fiindcă vocaţia noastră de traducători politici persistă cu vigoarea unei juneţe permanente. Rămâne, în tot cazul, explicat deplin de ce atenţia românilor era neglijentă faţă cu meşteşugul artistic: tehnica politică o absorbea şi o delecta prisositor. Politicii pe care o făceau, sub formule filozofice şi sociologice, cei doi campioni ai criticii, disputând despre Eminescu sau Caragiale, i se potrivesc cu deosebită savoare concluziile strălucitei notiţe despre *Politică şi cultură.*

„Ce folos ar fi neputând face ştiinţă şi artă, să stăm cu mâinile în sân fară să facem nimic? încai să facem politică! Şi, slavă Domnului, cred că nu o facem rău."

însă toate consideraţiile istorice nu pot infirma cât de puţin în sine obiecţia pe care artistul Caragiale o ridica deosebitelor critice în care el şi Eminescu slujeau mult prea excluziv ca pretexte pentru altceva.

Antica glumă cu păstorul care se judeca pentru nişte capre, iar avocatul lui nu vroia să vorbească decât despre Anibal şi bătălia de la Cannae, are substrat veşnic, în chip firesc, vorbeşte fiecare de ce-l doare: pe avocatul roman îl durea gloria lui de orator. Dar comicăria, evidentă în anecdota clasică, nu e mai puţin reală în cazul celui care vorbeşte de artişti, fără a se ocupa de artă.

Din haosul datelor empirice, spiritul extrage şi stilizează grupuri pentru a forma „obiecte" potrivite operaţiilor sale. Dar acest element subiectiv îşi află

granițele în calitățile datelor empirice. Aceste calități ne sunt impuse. Judecata şi bunul-gust sunt regulatoarele acelei subiectivități esențiale. Pentru a evalua un militar care ți se prezintă ca atare, nu e potrivit să cercetezi cu exclusivă pasiune cum se poartă el ca ginere. După organizarea activității lui cauți a înțelege ce vrea să fie un individ; şi „ideile" care inevitabil sunt implicate în cuvintele unui poet, în figurile unui pictor, sunt față cu lucrul de artă tot atât de neesențiale, de nepoftite, de întâmplătoare cum e prezența soacrei în existența militarului. Şi cel puțin cine vorbeşte de artist şi de operă trebuie să le trateze ca întâmplătoare.

Neapărat, artiştii se posomorăsc de la o vreme în fața acelei comicării mult prea frecvente, ce consistă în uitarea obiectelor şi confundarea raporturilor în care ele ne sunt date. Astăzi, poetul Valery, de exemplu, se miră abundent de neglijarea tehnicii — neglijarea adică a specificului artistic. Instinctiv, poetul ajunge aproape să nege arta romanului, fiindcă povestirea e, în adevăr, pretextul cel mai comod pentru a vorbi de ce nu e în chestiune. Un om cu vorba atât de curtenitoare ca Valery ajunge să scrie despre cei ce pomenesc, în artă, de „idei încântătoare, mişcătoare, profund umane" — *comme disent les ânes.*

E aspru; şi e explicabil. Atât drept cât au ceilalți să se pasioneze zgomotos de „idei", au şi artiştii să se impacienteze de obositoarele confuzii ale acelora.

Cred că apropierea poeziei de muzică, pe care au voit-o şi au practicat-o simboliştii, are, între altele, un merit general şi de principiu: acela de a fi îndreptat atenția scriitorilor asupra artei în care funcționează tehnica cea mai strictă. în muzică, tehnica este eminent palpabilă; acolo ignoranța tehnicii izbucneşte cu mare scandal.

Lui Caragiale, mare cunoscător de muzică, îi erau semnificativ familiare analogiile construcției literare şi dramatice cu cea muzicală. Prezentarea temei, dezvoltări, reveniri şi încheieri erau concepte preferate, cu care judecata lui trecea de la reminiscențe muzicale la cele literare, sau invers. Prin intransigența sa însăşi, clasicismul lui Caragiale este un instrument de unic preț pentru încătuşarea diletantismului.

Prin diletantism înțelegem aici orice uitare sau neglijare conştientă a intențiilor de artă, în folosul unor intenții străine de ea. Pentru diletanții astfel înțeleşi, arta este un accesoriu de deghizare, sau un moft. în literatură acest moft poate înflori mai comod decât în muzică sau în plastică. Valsul ori acuarela sentimentală în care se rezolvă neastâmpărul diletantului sunt mai curând şi mai sigur diagnosticate decât romanul sau poemul. Produsele neputinței literare sunt mai general tolerabile decât acele ale neputinței muzicale ori plastice; şi se admite prealabil că măiestria literară, în creare ca şi în judecare, o atinge, cu puțină bunăvoință, orice om prin, uzuale lecturi beletristice.

între toate inocentele, acea a diletantului literar ne apare cu deosebire inatacabilă. O impudoare robustă e semnul nelipsit al acestei inocențe. Senin şi prompt îți confecționează diletantul operă literară din durerile inimii sale. Aici, ca

oriunde, eroismul cel mai sigur este eroismul prin ignoranța totală a greutăților şi primejdiei. Diletantul nu cunoaşte tradiție de artă, nu ştie ce e momentul artistic, şi scrie, cu pretenții, la 1920 întocmai aşa cum la 1840 se scria pentru mahala. El lucrează din plenitudinea inspirației. în estetica diletantului s-a descoperit doar că poetul cântă ca privighetoarea — fară şcoală: acolo arta, prin o fericită armonie, se confundă cu natura. Iar critica respectivă a venit cu o descoperire faimoasă; deosebirea între *scriitori şi stilişti.* Adică: dacă vreai d-ta numaidecât poți să fii, şi — stilist. Dar nu se cere. Să fii scriitor; aceasta trebuie, şi ajunge — să ai idei şi să ai viață. Şi numaidecât se aduce exemplu Tolstoi, care scria, se zice, adeseori contra gramaticii, şi totdeauna fară retorică. Iată: scriitor mare; stilist, deloc. Dar Balzac, cel care, fară stil, face concurență stării civile?

Dar Stendhal, cu paradoxul său genial despre codul civil?

în sfârşit, Proust — şi ne putem odihni definitiv; inducția a ajuns la capăt.

Omul care, scriind ce-i vine, cum îi vine, crede că face ca Balzac, Tolstoi, Stendhal şi Proust, este un fanatic, cuirasat contra oricărei demonstrații sau sugestii, ca oricare alt fanatic. Mai tare poate decât oricare altul, fiindcă el e fanatic de sine însuşi.

Capitolul diletantului literar e curios, dar e mărunt.

însă diletantismul e nenorocire serioasă, atunci când artistul adevărat se degradează în diletant, din lene sau prin siluirea prea nemiloasă a soartei.

Tehnica e sistem de mijloace expresive.

Energia expresivă slăbeşte prin întrebuințarea majoritară.

între toate domeniile expresivității, cuvântul este cel mai rău subjuga trivializării. Artistul literar se luptă cu materialul cel mai fad, cel mai pătruns d ridiculele şi toate uriciunile depuse în vorbire de prostia comună. Elementul pri excelență activ al prostiei comune, în vorbire, este diletantul literar, tocmai.

Pentru veşnica lui afurisenie, şi veşnica afurisenie a tiraniei care strânge de gâ pe artist ca să scrie o singură silabă nepotrivită şi, prin aceasta, să cadă în ruşinea d a fi, o clipă măcar, diletant, am notat cele de mai sus.

Adevărul literar şi artistic, **nr. 502, 20 iulie 1930, p.**

TEHNICA ARTISTICĂ ŞI CEALALTĂ TEHNICĂ

Variaţii îndărătnice pe o temă simplă

De când s-a mutat la Bucureşti, revista aceasta pomeneşte de Paul Valery într-un fel şi grad care pe mulţi cetitori i-ar putea impresiona monoton. Răspunderea pentru acest păcat contra varietăţii - varietatea de capitol mare în codul j irnalisticii perfecte - o poartă subsemnatul.

Adevărat, Valery e, cum se zice, subiect iritant. Multe din scrierile lui sunt închise prin tiraj bibliofilic. Prin urmare, sunt căutate şi de acei oameni de gust care adună cărţi fară a fi cetitori prin vocaţie naturală, ci au pasiune şi competenţă numai pentru arta cărţii. Aceştia însă fac, chiar fară voie, autorului o reclamă de calitate superioară. Apoi Valery e autor greu; este şi academician, totuşi. în materie de glorie literară, zestrea lui e, pur şi simplu, strălucită.

Stăruinţa mea se explică însă prin alte consideraţii.

Sunt alături de cei care cred că izvorul cel dintâi pentru cunoaşterea artei îl formează mărturiile artiştilor asupra experienţei şi practicii lor specifice. Mi se pare că operele de artă trebuie înţelese artistic, înainte de a fi interpretate şi utilizate filozofic, psihologic, sociologic sau altminteri cumva. Desfacerea artei de alte sisteme ale spiritului, cu care, în vremuri, a fost ea amestecată, este o faptă istorică ce s-a desăvârşit în timpul nostru. De la Flaubert şi Gautier, prin parnasieni şi simbolişti, fenomenul s-a afirmat până la elementară claritate, chiar în arta care părea cea mai robită scopurilor teoretice şi practice, în arta literară. Aici, întâmplarea aceasta a avut, între altele, efectul considerabil de a despărţi arta literară de „literatură". Arta corespunde unei poziţii extreme a spiritului, ca şi, de exemplu, matematica; iar literatura reprezintă o mediocritate, căreia, simptomatic, artiştii francezi moderni i-au dat înţeles profund depreciativ. Franţa e locul conştiinţei artistice celei mai rafinate. Ceea ce, mai mult în treacăt şi inconsecvent, au spus altădată Goethe sau Kant, s-a luminat, în afară de orice cărturărie filozofică, consecvent şi strict, în gândirea unor artişti franceji. Arta pentru artă, cum zice formula exploatată arbitrar şi vulgar, nu a fost un amănunt al vieţii artistice franceze: ea înseamnă o epocă necesară spiritului în general. Concluziile acestea elementare le-am arătat şi eu, cât am putut mai clar, în anii 1910 şi 1914, în *Suddeutsche Monatshefte* din Mtinchen. Când, acum zece ani, am început să

cunosc pe Valery, confirmarea exactă a acelor concluzii, din partea unui artis gânditor ca el, mi le-a făcut, cum uşor se poate înţelege, încă mai preţioase.

Se va întreba: ce e de vină cetitorul român, în asemenea preocupări ş preferinţe? Cetitorul, poate că nu, ori prea puţin. Dar pe scriitorul român îndeobşte, lucrul îl priveşte, cred, destul de energic. Fiindcă adeseori, scriitoru român se poartă şi lucrează după dogma romantică a inspiraţiei libere, a „vieţ trăite" - „carne din carnea şi sânge din sângele artistului".

Operează încă, nemărturisit acum, formula robustă şi veselă a „băiatulu deştept", care glorios îşi bate joc de orice pregătire artistică, de tehnică şi nu ma ştim ce pedantisme d-al de astea ale Occidentului înţepenit, poate chiar tâmpit d carte. Nu e vorba: tânărul sau şi maturul scriitor, tot cu literatură franceză operează - cum s-ar putea altfel: — dar, ştiţi, cu graţie capricioasă, *au hasard de la librairi* Spun acestea cu rezerva neapărată, că în scrisul românesc există doar artişti literar necontestabili. Vorbesc numai de o tendinţă, ascunsă şi adânc pătrunzătoare.

De curând (în *Commerce,* XXII, caietul de iarnă, 1929), în o prefaţă l traducerea unui poem al lui T'Au Luan Ming (365-427 după Hristos), Valery s întreabă cuminte: de ce, în timpul nostru, unde tehnica e suverană şi ido „industria literară şi artistică respinge tot ce e metodă transmisibilă, orice măsur comună, orice condiţii de comparare universal consimţită?" Astfel descopere Valer o frumoasă contradicţie. Iar spiritele comode ar putea scoate, din constatare aceasta a poetului parizian, oarecare justificări pentru persistenţa, în părţile noastr răsăritene, a unor idei literare romantice despre care vorbeam adineaori.

Ne putem întreba: care sunt purtătorii acelei contradicţii a timpului nostru?

Sunt mai mulţi literaţi nesimţitori faţă cu tehnica artei lor, astăzi decât în al vremuri? Sau: a fost, altădată, publicul mai artist decât astăzi, deci mai cunoscăto în tehnica de artă?

Fără îndoială, a improviza stihuri, sau a ticlui maxime, de exemplu, au fo exerciţii care, alături de mandolină, flaut sau harpă, se cuprindeau în buna-creşter a omului de lume; şi se poate că, pe atunci, omul de lume judeca mai mult decât c de astăzi după metrică, sintaxă sau regulele compunerii muzicale, pe când publicu nou, de la romantism încoace, cercetează pe artişti numai de idei generoase, sau l cere informaţii de viaţă palpitantă.

Să nu uităm că astăzi capacităţile diletantice ale publicului sunt absorbite d sporturi. Maşinismul a deschis câmp nou de satisfacţii oarecum estetice. „L difficulte vaincue" era metodă de voluptăţi literare în veacurile XVII şi XVIII; acu ea s-a permutat la automobil, avion, motocicletă. Metrica şi sintaxa elegantă a cedat acestor concurenţi; şi amintindu-ne acestea, simţim că se atenueaz contradicţia relevată de Valery. Poetul vrea ca înflorirea tehnicii maşiniste să întărit, corespunzător, conştiinţa tehnicii de artă. Dar viaţa istorică nu pare a se lăsat vreodată supusă unei asemenea logice. Şi apoi: nu e tot „logic", ca trebuinţe

plăceri să-şi schimbe orientarea? Energia disponibilă din sfera unor anume trebuinţe şi plăceri şi-a schimbat acum orientarea, şi atât.

Nu e nicidecum constrângător ca oamenii din aceeaşi vreme să cultive, cu egale scrupule tehnice, sonetul şi motocicleta. însă, poate, din contra.

Este foarte interesant — şi iarăşi „logic" — că artiştii devin cu atât mai artişti, cu cât publicul se face mai mult motociclist, aviator şi altele aşa. Valery nu uită că specializarea e, alături de cultul tehnicii maşiniste, un semn mare al timpului nostru. Se miră totuşi că publicul pare a nu vrea să recunoască artistului şi artei dreptul la specializare — ca şi cum efectul prim al specializării n-ar fi tocmai o *specială* neînţelegere faţă cu specialitatea celuilalt. înţelegerea şi armonizarea, în acest punct, aparţin viitorului: acum suntem în fierberea începuturilor; spiritul ne e plin de confuzii, rămăşiţe din vechi prejudecăţi ierarhice. Nu uşor vor ajunge oamenii, nu numai a pricepe, dar şi a simţi îndreptăţirea egală a capacităţilor şi tehnicilor diverse, îil inventarul total al culturii.

Pentru cel ce se interesează de artă, fenomenul capital e desigur acea conştiinţă acută a specializării, proprie artistului actual. „L'art mame du romancier m'est un art presque inconcevable" — îşi începe Valery *Omagiul* către Proust. E greu să ne închipuim o vorbă de om specializat mai simptomatică decât această mărturisire a poetului. Faţă de aceasta, ne e suprem indiferentă orice credinţă diletantică a publicului, incluziv camlota literară pe care o produc furnizorii săi — fără tehnică, prin liberă inspiraţie.

Dacă un Valery face greutăţi pentru a înţelege că, alături de „poem", care e „le systeme pur des ornements et des chances du langage", vorbirea poate funcţiona expresiv, deci artistic, pentru a intensifica şi concentra imaginile experienţei noastre imediate despre oameni şi lucruri în ordinea ei normală — atunci putem vedea liniştit că publicul, specializat şi el altfel, deloc nu-şi dă sama de artă în general ca o specialitate exact determinată.

Desigur, toate aceste amănunte nu pot nimic contra adevărului elementar că artiştii şi cunoscătorii de artă trebuie să preţuiască tehnica ca o condiţie de existenţă a acesteia. Celalt public e liber să creadă că arta e o chestie de bunăvoinţă, de entuziasm, de pasiune oarecare.

Insistenţele lui Valery asupra tehnicii privesc mai întâi pe producătorii artei; însă negreşit apoi şi pe acei ce se amestecă să o judece. Fiindcă, dintre toate adevărurile sămănate de veselul Alecsandri, „românul e născut poet" pare să se fi deşteptat, de o sumă de ani, cu o nouă putere operativă, întărită prin acel generos „Scrieţi, băieţi!" ce răsună tot din veacul de aur al scripturilor române, ne este de-a dreptul prescris ca, pentru echilibrarea conştiinţei noastre literare, să insistăm asupra acelor insistenţe ale lui Valery.

Aceste lucruri interesează pe scriitorii de meserie. însă nu are referentul şi criticul literar obligaţia de a scrie uneori, excluziv chiar, pentru aceştia? Cred că

dreptul specializării poate fi invocat aci, fară a supăra publicul de dinafară, care uşor poate trece peste asemenea paragrafe oarecum ingrate.

Pentru a vorbi din nou în apărarea tehnicii de artă, Valery ia ca prilej traducerea unor poezii chineze. Chinejii, zice el, au fost cei mai literari dintre popoare; singuri ei au îndrăznit a încredinţa literaţilor cârma ţării. Cu părere de rău notează el că chinejii au neglijat matematicile; şi se miră cum oameni atât de ingenioşi au putut rezista farmecului numerelor şi al simboalelor. Valery e pătruns de respect pasionat în faţa ştiinţei matematice: dignitatea apodictică şi, probabil, ermetismul ei, par să formeze, în conştiinţa acestui poet îndrăgostit de prestigiu, idealul însuşi al vieţii spiritului.

„II faut donc se faire une regie simple et assez constante, qui ne peut sans doute qu'âtre arbitraire dans son principe, mais qui soit fixe, une fois choisie — qui s'ajuste â des caracteres de l'oeuvre existant necessairement dans toutes les oeuvres, et qui reduise le plus possible la part du sentiment personnel."

Această restrângere a „sentimentului personal" aplicată poeziei este caracterul care face din Valery o curiozitate neplăcută cetitorului oarecare. Astăzi, filozofia matematicilor caută a mări simţitor elementul convenţional în constituirea acestor ştiinţe. Relativismul nou, care prin gura lui Poincare, umanizează surprinzător fizionomia clasică a matematicilor, va fi încântat pe poetul care le iubeşte, mi se pare, nu fară invidie. Şi invers: îl supără esenţial întâmplarea că, astăzi, literaţii şi publicul au pus, în locul convenţiilor unei vechi estetice naiv obiective — „une convention de rupture et d'incommensurabilite", şi, prin aceasta, a făcut imposibilă orice „judecată" în materie de artă. „L'art, dans Popinion des modernes, est si etroitement associe â Pidee fixe de spontaneite, ou â une sorte de spiritualisme revolutionnaire, qu'un ouvrage qui ne respire je ne sais quoi de rebelle et de factieux est presume peu interessant." Cum viaţa poeziei chineze a fost de un rar conservatism, nu se află alt exemplu mai solid pentru apologistul tehnicii în artă literară. Mallarmistul riguros pare să regrete numai lipsa de interes pentru matematici, ca metodă generală a spiritului, aptă să dezlege superioare posibilităţi unei arte poetice severe.

Să însemnăm bine aceasta: din tehnica poetică, Valery exclude categoric gramatica. „Ce n'est pas que je m'inquiete de la correction grammaticale toute seche: ortographe et accords sont des observances de pure vanite, qui nengagent pas le vrais interâts du discours et qui n'ont rien â faire avec les valeurs vives de l'esprit "însă gramatica „toute seche" este tocmai elementul exact, liber de „sentiment personal" în comunicarea verbală. în acest element, singur, se găsesc cele mai precise şi sigure „rites et coutumes"; în gramatică se află „les methodes transmissibles, les communes mesures" cele mai general obligatorii. De aceea, critica literară în vremea clasică, pe care atât de mult îi place lui Valery s-o citeze ca model de conştiinţă artistică, a fost, esenţial, critică gramaticală, de la Malherbe până la Voltaire, şi la cei din urmă epigoni ai clasicismului.

Noua ştiinţă a limbii, care vrea să reducă toată gramatica la stilistică, să sacrifice uzul general al vorbirii intenţiunilor individuale, şi, prin paradoxală uzurpare, să lărgească, în domeniul graiului, partea esteticii în paguba logicii şi a practicii, este un reflex evident al filozofiei lui Fichte, din pur spirit romantic născută. Dar acest romantism este, acum, singurul fundament admisibil al creaţiei ca şi al interpretării, în arta literară. Este interesant a determina, în Valery tocmai, graniţele oricărei încercări actuale de a fi — clasic.

Spune Cocteau (în *La Nouvelle Revue Frangaise,* 1 iunie 1930, fragment din ineditul *L'Opium);* „Oricare ar fi individualismul, partea solitară, rezervată, aristocratică, luxoasă, *monstruoasă* a unei opere de maistru, ea rămâne totuşi socială, în stare să ajungă până la altul, să mişte, să îmbogăţească material şi spiritual o masă. Dar trebuinţa de a se exprima dispare la hedonist. El nu caută a realiza capete de operă; caută a se preface pe sine în cap de operă - cel mai necunoscut, cel mai egoist cap de operă."

Putem neglija legăturile, întâmplătoare în fond, ale acestei observaţii cu apologia opiului. Cocteau arată aici punctul de plecare al oricărei activităţi estetice. Această poziţie *egoistă* a spiritului este început absolut - atât cât asemene stare iniţială poate fi sugerată prin vorbe. Intensitatea acestei stări este măsura talentului artistic. Restul e social, şi se poate reduce la domeniul reproducerii mecanice. Valorificarea estetică a oricărei tehnici expresive nu se naşte decât din acele pure capete de operă egoiste, eminent nesociale. Diletanţii, dacă sunt oameni de gust şi de scrupul estetic, se închid definitiv rezignaţi în asemenea capete de operă intime. Fiind neputincioşi să creeze ori să rafineze tehnica, singurul hedonism care le şade bine este cel mai modest, adică cel mai nesocial posibil. însă diletantul e, foarte adesea, ca printr-un deosebit blestem - nemodest. în realitate, mulţimea „artiştilor" e mulţime de diletanţi fară modestie. Faţă de existenţa lor masivă, insistenţele artiştilor adevăraţi — a acelui fel de oameni în stare să uite, în visarea capetelor de operă „egoiste", în care necesar îi transformă instinctul lor artistic, orice zgândărire de a se publiciza - în favoarea tehnicii, pe care ei singuri pot să o creeze şi să o modifice, este operaţia salutară prin excelenţă.

Tehnica e măsura transmisibilă a energiei hedonismului pur, adică nesocial, al artistului.

Fiindcă acest hedonism nesocial este, în diletanţii ce formează masa debitanţilor de literatură, aproape de zero, tehnica le apare lor neglijabilă. Acesta e, de exemplu, romantismul „băieţilor deştepţi" - un romantism social. „Băieţii deştepţi" sunt hedonişti de piaţă.

***Viaţa Românească,* nr. 7, 8, 1930, p. 13-18.**

JEAN BOUTIERE, „LA VIE ET L'OEUVRE DE ION CREANGĂ"

(1837-1889), Paris, 1930. Librairie Universitaire J. Gamber, pag. XXXI + 254, in 8°

Un om stăpânit de patima localismului ar putea regreta că acesta carte n-a fos scrisă de un moldovean, şi anume din ţinutul Sucevei, din satul Humuleşti. însă deloc nu-i sigur de mai înainte, că un humuleştean ar fi făcut, despre Creangă, o lucrare mai frumoasă, ori tot atât de frumoasă, ca aceasta a francezului care, cu atâ de inteligentă dragoste, a cercetat viaţa şi scrierile povestitorului moldovean. în domeniul intelectual, cel puţin, s-ar cuveni să admitem, în sfârşit, că ceea ce trebuie este ca fiecare lucru să fie făcut de acel ce-l pricepe mai bine, oricine ar fi, ori de unde ar veni el. Jelanii clasice, că, uite, iar un străin scrie despre un scriitor al nostru şi încă atât de al nostru cum e Creangă, nu sunt la locul lor. Dar pentru cei deprinş de a se tângui astfel tot e bine că un francez a studiat pe mult preţuitul povestito moldovean, şi nu vreun neamţ, sau alt duşman oarecare. Cuminte e, cred, să ne bucurăm necondiţionat de ceea ce ne dă lucrătorul serios şi priceput, bucurându-ne şi că moldovenii au dat pe omul care a fost atât de bine preţuit şi înţeles de ace învăţat străin.

Se pot mira unii, că un fenomen atât de local cum e Creangă, a captiva interesul literar al unui francez. Poporul cu cea mai rafinată artă literară între toat a fost multă vreme cunoscut şi pentru dogmatismul său estetic. O inospitalitat oarecare şi ortodoxă închidere, în materie de gust, s-a pus încă demult în sarcin francezilor. De aceea e posibilă greşeala de a uita că francejii s-au lăsat doar şi e cuprinşi de curentul filologic şi istoric al vremilor nouă, iar filologia şi istoria sun prin excelenţă, discipline cu spirit larg şi ospitalier. Şi apoi, când d. Jean Boutiere n reaminteşte curioasele rătăciri ale hârtiilor rămase de la Creangă, prin sertarele unc elevi de liceu şi pe sub tărăbile unor băcănii, hârtii care totuşi fusese încredinţat unor intelectuali, şi căror în parte, li s-a pierut urma: nu vi se pare că, faţă c asemenea realităţi locale, românii nu mai pot avea motive mari de a se simţi jigni în ambiţiile lor, prin întreprinderea învăţatului străin?

Din îndemnul profesorului Mãrio Roques a luat d. B ca subiect de teză p îndepărtatul şi „intraductibilul" Creangă; şi autorul s-a întrebat, dacă încercarea n e prea îndrăzneaţă. Cartea ne arată că temerile sale erau excesive şi că desigur ea n- fost scrisă, înainte ca autorul să fi ajuns un desăvârşit cunoscător al limb româneşti şi al lui Creangă. De stăpânirea deplină a metodei garantează, din capu

locului, numele învățatului profesor care a sugerat subiectul. Dacă pentru studiarea vieții și scrierilor lui Creangă datorim d-lui B. toată recunoștința și admirația noastră, apoi traducerea întregii opere a povestitorului, pe care ne-o promite, o așteptăm cu o nerăbdare vecină cu pura neliniște. Această traducere va fi desigur o operă îndrăzneață.

Fără îndoială, nu tradiționala proză literară franceză ar putea da materialul indispensabil pentru a echivala pe Creangă în cea mai specific orășenească și curteană dintre limbile scrise vest-europene. îndoita competență în limbaj literar, și francez și român, presupune greutăți de mare complexitate și delicatețǎ. însă și aici, numele profesorului Roques ca informator și sfătuitor, ne vine numaidecât în minte spre a ne potoli temerile. Presupun că probele de traducere date în teza d-lui B. nu vor să dea text definitiv; altminteri aș îndrăzni să insist, că vorbe și ziceri ca *vile, prodigue, extraordinaire,* BASE de l'enfer (prends), l'ATTITUDE (que doit avoir un mort), *commetre (des coquineries),* (le four sur lequel je me) DISSIMULAIS, je me *transportais,* les INSISTANCES (de ma mere), nu par de un literarism atât de oficial, încât cu nici un chip nu ar putea armoniza într-un text ce ar trebui să fie echivalentul francez al originalului. Vorbind de stilul lui Creangă, de bogăția vocabularului popular îndeosebi, d. B. pomenește pe Rabelais *(il fait irresistiblement songer â Rabelais,* pag. 213). Negreșit, va trebui un calcul delicat și un curaj revoluționar, pentru a scoate din genialul humorist al Renașterii elemente potrivite unei traduceri din Creangă în franceza de astăzi; dar asemenea curaj ar putea fi condiția unei mari frumuseți.

Cu evidentă justeță desparte d. B. pe Creangă de „moralistul" Schmid, canonicul bavarez atât de cunoscut copiilor altădată, și de „poetul-filosoP Andersen, - uitând o singură și deosebit de prețioasă excepție în privința acestuia din urmă: povestea cu *Claus cel mare și Claus cel micimi* pare, între toate poveștile populare scrise de literați, câte le cunosc, una din cele mai apropiate de tonul lui Creangă. Humorul dialogului, compunerea dramatică, verva populară îmi aduc aminte la tot pasul de scriitorul moldovean. Desigur, Creangă n-a înțeles să facă slujbă de strict înregistrator folclorist; un exemplu clasic în această privință rămâne, cred, încă până astăzi colecția de povești siliciene a Laurei Gonzenbach, și o comparare cu asemenea texte ar putea arăta bine cum a literarizat Creangă în manieră populară. Bucata pomenită din Andersen și unele din ale fraților Grimm îmi par a da cele mai caracteristici paralele străine pentru metoda institutorului ieșean în scrierea poveștilor populare. Apropierea lui Creangă de Perrault în privința „limbii populare" și a „spiritului", îmi pare cu desăvârșire paradoxală; și regret că nu mă pot bucura pentru gloria - în sine invidiabilă desigur - pe care ar câștiga-o Creangă din această apropiere.

După ce istorisește viața scriitorului, cu inteligentă alegere și discutând minuțios tot ce se știe în această privință, d. B. studiază operele, pe care le clasează subt titlurile: Opere didactice, Povești, Amintiri, Creangă autor comic, Opere

diverse (povești din cartea de cetire, povești pornografice). Asupra poveștilor fac un foarte amănunțit studiu folcloric. însemn că strălucitei povești-comedii *Soacr cu trei nurori,* d. B. este, mi se pare, cel dintăi care i-a găsit o paralelă străină, anum într-o colecție de povești armene (pag. 96). E cu deosebire regretabil că nu s cunoaște vreo variantă românească destul de apropiată (paralela macedo-român citată de Șăineanu, *Basmele române,* pag. 1 000 este inutilizabilă pentru comparări literare), pentru a face să reiasă măiestria povestitorului acestuia în care se leg excepțional arta cu naivitatea.

Cu delicat simț literar respinge d. B. (pag. 153) calificarea de contaminator, p care Speranția și Șăineanu au aruncat-o ușuratic lui Creangă; și cu atentă cercetar fixează rolul femeii Tinca Vartic în activitatea literară a lui Creangă, tratând cu merită mahalagismele invidioase ale lui Ienăchescu. Contra optimismului inutil lui Gârleanu în privința comediei neisprăvite *Dragoste chioară și amor ghebos,* B. relevă cu drept cuvânt platitudinea fragmentului păstrat. „Comedia" lui Creang e în altă parte; și bine întemeiată. D. B. regretă că d. Octav Minar încă n-a public în întregime *Memoriul* unde Creangă dă, pe lângă note autobiografice, oareca amintiri despre Eminescu, Caragiale și Maiorescu. Poate va fi mai noroc biograful lui Caragiale decât a fost acel al lui Creangă. Dar mă întristea amănuntul că acel document a fost „aranjat și transcris" de Tinca Varti Fragmentul citat de d. Minar (în al său *Caragiale, omul și opera,* București, f.d., pa 208) nu poate servi, cred, decât excluziv pentru a cunoaște stilul și imaginația bun menajere a povestitorului.

Paginile d-lui B. despre stilul și arta lui Creangă, împreună cu glosarul ce complectează cu vocabulele explicate în text și trecute la indicele alfabet constituie un material prețios pentru interpretarea lui Creangă. Ca și d. Ibrăilear *(Note și Impresii,* Iași, 1920, pag. 81-83), d. B. vede în *Popa Duhu* urme mahalagism, mai ales în glume și jocuri de spirit de un gust îndoielnic. învățat francez pare nemulțumit întrucâtva și de „reflecțiile foarte superficiale" d *Amintiri;* le socoate nepotrivite cu tonul popular al operei. Mie mi se pare glumele și invectivele din topor ale Popei Isaia fac parte vie din figura lui - și da mahalagism este, e mahalagismul intelectualului suburban, deci element organic modelul artistului. Mai curând mă învoiesc cu d. B. asupra începutului capitolel III și IV din *Amintiri:* acolo, în adevăr, învățătorul literarizant este cam prea vizib Dar păcatul lui Creangă e minuscul. Ce s-a întâmplat de atunci încoace, pe ac teren al ambiției literare, arată, în chip memorabil, catastrofalele pagini de „stil gândire" din cărțile de călătorie ale lui Hogaș.

Ilustrații și facsimile întregesc evocativ icoana scriitorului atât de compete zugrăvită de învățatul francez; d. Gamber, editorul, are drept la mulțum călduroase din partea istoriografiei literare române.

***Viața Românească,* nr. 9 și 10, sept., oct. 1930, p. 351-3**

CATASTROFĂ

S-a întâmplat vara trecută, într-un orăşel german de vilegiatură, modest, dar, fară îndoială, foarte la curent în amănunte de cultură.

Frau Geheimrat N. — nu credeţi că „Frau Geheimrat" sună acolo a regim vechi, demodat cum am zice noi: sună încă bine de tot, — ei! Frau Geheimrat N., în plină vacanţă, a avut deodată straşnică nevoie să verifice un citat din Schiller. Librăreasa din localitate, tânără şi bine stilată, zâmbeşte politicos: nu avem, pentru moment, operele lui Schiller. Frau Geheimrat, vizibil iritată se miră cu dezvoltări: interogatoriu dulceag cu apăsări ironice, cu exclamări astmatice, — e de necrezut! Cum se face că...? Librăreasa continuă să verse untdelemn pe erupţia abia conţinută a clientei: nu se cere Schiller, zice ea, şi cheamă martor pe un tânăr muşteriu - prin minunată coincidenţă un domn Oberlehrer din localitate. Zâmbeşte şi tânărul Oberlehrer: da, doamnă, Schiller nu mai e căutat...

...Frau Geheimrat se sufocă, părăseşte cu pas aprins locul de scandal, şi trimite la gazetă o tânguire sistematică şi înţepată.

In focul necazului acea doamnă neglija să facă oarecare reflecţii consolatoare ce se impuneau. De exemplu, putea zice mai întâi: vilegiaturiştii germani nu cer pe Schiller, dar, la ei acasă, desigur îl au pe poliţa de cinste, şi îl citesc eventual. Sau poate: mulţi vilegiaturişti germani poartă cu ei, ca un palladium cum am zice, operele sacre ale marelui idealist; nu le uită acasă toţi, cum a făcut bunăoară Frau Geheimrat în vara trecută... Şi această idee eminent optimistă o recomandăm tuturor adoratorilor scrupuloşi de lucruri clasice, din orice ţară. Ceea ce înseamnă, totodată, că librarul de vilegiatură nu este informatorul ideal despre circulaţia clasicilor pe piaţa actuală. Dar să zicem că Schiller, în adevăr, nu se cere în locurile de vilegiatură şi să căutăm a evalua această posibilitate. E un bine? e un rău? e indiferent că germanii nu citesc pe Schiller în vacanţă?

Ne vine să zicem că, un clasic e, vă rog, lucru de zile mari. In acest caz, e un bine, ca el să nu fie prea mult uzat, şi în vacanţă să-l lase oamenii în pace, în semn de veneraţiune, adică. Renunţ a mai căuta eu însumi consolări pentru cazul doamnei Geheimrat; vedeţi bine: consolările nu lipsesc.

Dar să admitem scandalul în realitatea lui grozavă, aşa cum a simţit-o Frau Geheimrat. Se citeşte din ce în ce mai puţin un poet clasic - poate şi mai mulţi: care sunt proporţiile şi care explicările dezastrului?

Trebuie să fi trecut un sfert de veac şi mai mult, de când germanii au simţit nevoia să creeze, sau să generalizeze cuvântul *Kunstphrase*[1]. Amatorii de mofturi verbale ar putea umple o antologie voluminoasă cu frazele patetice din cărţi, foiletoane şi conferinţe despre artă, câte s-au aruncat pe piaţa literară germană în ultimii cincizeci de ani. Cuibul de infecţie a fost, cum se pare, critica şi istoria artelor plastice.

Să notăm că, în producţia de artă figurativă *(bildende Kunst),* Germania era de mult eclipsată; şi cu atât mai energic se dezvoltase în această ţară, teoria estetică şi teoria artelor. Nedrept ar fi să uităm cât de mult au dat nemţii gândirii europene, şi în speculaţie filosofică, şi în cercetări psihologice şi istorice asupra artei, de la Kant, Winckelmann şi Lessing, până la Iacob Burckhardt şi Cari Justi, la Wolfflin şi la Tschudi. S-a întâmplat ca şi cum gânditorii şi erudiţii acestei naţii ar fi vrut să compenseze, teoretic, slăbiciunea relativă a producţiei sale artistice. Şi poate că maniera patetic consacrată în multe scrieri germane despre artă a fost, câteodată, ca o manifestare excesivă a unei iubiri nenorocite. Viaţa estetică este, cum s-a zis, mai puţin naturală şi accesibilă germanilor, decât a fost şi este acelui tip de civilizaţie pe care, astăzi, literaţii îl numesc mediteranean. Şi atunci, poate că *die Kunstphrase* este o expresie indirectă a acelui dor germanic îndurerat după bunurile voioase ale vieţii sudice.

După război, valul mistic a dat o nouă substanţă frazei — şi nu numai frazei despre artă: eseiştii de diverse trepte şi universitarii tineri se întrec în expectorări profetice şi apocaliptice pe tema statului, a economiei politice, a tehnicii şi a sporturilor. Este ştiut însă: stilul patetic, când vine vorba de bunurile supreme ale spiritului, este mai vechi mult decât ultima jumătate de veac.

Clasicii germani şi filosofii idealişti au fost începătorii vorbei mari, şi, în definitiv, umflate. Dintre clasici trebuie să scoatem aici pe Lessing, care a rămas aproape fără posteritate literară în această privinţă. în Herder, în poezia, în aforismele şi scrisorile lui Schiller şi Goethe, în Schelling şi Fichte, se află izvorul prim al patosului docenţilor, eseiştilor şi ziariştilor germani din timpurile noastre. Cum nu se putea altfel, din acel vocabular de vorbe mari întâlnim elemente alese în scrisul şi vorba tinerilor noştri trecuţi prin universităţi germane: ele formează un bagaj, aproape un sistem de elemente culturale în stilul acestor învăţaţi juni şi gravi.

Adorarea şi veneraţiunea către clasici stă, desigur, pe acelaşi raft sufletesc ca şi extazul literar în faţa artei. Indignarea congestionată ce cuprinde pe Frau Geheimrat când află că Schiller nu se mai cere în librărie, este şi ea, un produs al aceleiaşi

discipline culturale, care prescrie să vorbeşti şi să scrii despre Homer, Beethoven sau Michel Angelo numai în crampe extatice — aşa cum i se întâmpla, obişnuit, aici la noi, regretatului Pârvan, ca să dăm un exemplu, bine cunoscut la faţa locului.

Acum vreo douăzeci de ani, un editor cunoscut german, dedea alarmă pe buletinele sale de reclamă pentru o traducere comentată a *Maclei,* că unul din relele mari care bântuie viaţa germană, vine din faptul că se citeşte din ce în ce mai puţin Homer. Fraza, sau cel puţin ideea, nu era a librarului: el o luase de la un învăţat mare, pe cât ţin minte de la ilustrul Hermann Grimm, profesor de istoria artei la Universitatea din Berlin. S-ar cuveni, mi se pare, să acordăm indulgenţă manifestărilor unei diletante iritabile ca Frau Geheimrat N., în definitiv o modestă şi pasionată şcolăriţă a unei formidabile disciplini oficiale de cultură.

Ei da, nu se mai caută Schiller! Acum douăzeci şi cinci de ani, la centenarul morţii poetului, tânărul critic Herbert Eulenberg a găsit de cuviinţă să rostească rezerve tari asupra operei a cărei pomenire se făcea. Indignare zgomotoasă, oficială, se-nţelege. în adevăr, Eulenberg (discursul lui celebru despre Schiller se poate, acum, citi, şi în româneşte), pusese numai în vileag ceea ce ştia oricine — adică oricine avea mintea trează, şi nu se ameţea cu vorbe. Indignarea oficială n-a împiedicat ca Schiller să se citească tot mai puţin, cum tot mai puţin se citesc romanele lui Goethe, ca şi multe din dramele şi poeziile lui.

Există o pietate pedagogică, care se ocupă să întreţie, de bine de rău, dacă nu entuziasm, cel puţin oarecare aducere aminte despre ceea ce s-a produs, acum câteva sute sau mii de ani în literatură şi în artă. Această pietate pedagogică are nevoie a fi luminată prin tact delicat şi bună pricepere, pentru a nu vârî pe gât spiritelor tinere ceea ce, în opera veche, s-a prefăcut în balast mort, sau n-a fost, poate, viu bine, nici la naştere.

Putea, şi e folositor desigur, să deprindem elevul cu ceea ce se numeşte înţelegerea istorică; şi de alfel învăţământul astăzi nu se poate lipsi de a exercita această înţelegere. Iar clasicii sunt materia indicată pentru asemenea exerciţiu. E poate singurul mijloc de a salva clasicii. Să nu uităm: când între o operă de artă şi lumea actuală cetitoare sau privitoare se interpune şcoala, aceasta e o rea prevestire pentru opera aceea; e semn că viaţa acelei opere a ajuns într-o stare foarte gingaşă.

Să credem că putem înfige în tinerele capete de astăzi, ideea antic profesorală de frumuseţe eternă, de admiraţie pe veci obligatorie, nu-i decât o neroadă îndărătnicie. Dascălul de astăzi trebuie să ia seama bine, şi fară oarbă supărare, ce citeşte elevul în bancă, de bună voie: şi sub pedeapsa de gravă compromitere a prestigiului inteligenţei şi învăţăturii sale, trebuie să nu uite că *die Piccolomini* nu pot rivaliza cu Dostoievski, cu Shaw, cu Erich Remarque în sfârşit.

Fraza despre artă şi fraza despre clasici — e totuna — ar fi o comicărie neglijabilă, dacă ea n-ar fi şi o ocazie de anume fariseism în şcoală, ceva mai puţin în lume, — egal de dizgraţios, şi într-o parte şi în alta.

. Fariseilor clasicismului, ca şi nepricepuţilor, trebuie să le amintim că sunt astăzi milioane de oameni cari, la Verdun, la Ostende, la Ypres, pe Somme şi la mlaştinile Mazuriene au văzut şi au simţit grozăvii prestigioase ce trec teribil peste Homer, peste Dante, — mă rog, şi peste Schiller.

Este o datorie de respect elementar către cei scăpaţi cu viaţă din poema formidabilă de la 1914 la 1918, să nu le mai scoatem ochii cu poeme epice şi tragedii cum se zice clasice.

Şi de unde ştiu, la urma urmelor, atât de sigur, Frau Geheimrat şi Herr Profesor, că *Război şi pace* e mai prejos de *Iliada,* ori măcar şi de *Wallensteins Lagerf*

Adevărul **nr. 14 399, 3 dec. 1930, p. 1.**

LITERATURA CA PĂCAT

Zicea Goethe: scopul vieţii este să dea naştere poeziei dramatice; altfel, la ce ar putea fi bună toată comedia aceasta?

Paradoxul pare cinic. El spune însă, în formă tare, ceea ce se întâmplă necesar în orice suflet fixat cu toate energiile asupra unui punct al realităţii. Şi tot Goethe a spus: omul în acţiune nu are cuget. Se înţelege: pentru a strânge toată lumina asupra unei singure ţinte, spiritul trebuie să se orbească asupra restului. Mărginirea înverşunată este semnul atitudinii creatoare. Risipirea puterilor e semnul oboselii, al căderii în pasivitate, al sterilităţii.

Vorba despre scopul vieţii şi poezia dramatică ieşise din gura unui director de teatru pasionat de meseria sa.

La un ministru de stat, care se bucura şi de atâtea alte glorii, pasiunea aceea era desigur originală. în privinţa artelor, multcumpănitul Herr von Goethe arăta un extremism de o rară frumuseţe: era frumuseţea însăşi a specializării ca atare.

Specializarea e fenomen apusean; e rodul caracteristic al spiritului burghez. în răsărit, ruşii, de exemplu, până la Revoluţie, aveau apucătură enciclopedică; şi Plehanov, harnicul teoretician, constata bucuros asemănarea aceasta a compatrioţilor săi cu francezii din veacul XVIIL încărcaţi de aşteptarea unei prefaceri pe de a-ntregul a vieţii lor publice, ruşii erau siliţi să fie diletanţi lacomi, şi vechiul regim închidea energiilor particulare drumurile realizărilor practic politice, drumurile celor mai comune ispite, adică. Iar în faţa distanţării enorme cu care îi sfida Apusul, ruşii pofteau neastâmpărat să ştie toate, să facă toate. Ceva din setea aceasta de omnicompetenţă s-a observat, cred, şi în ţara noastră, din clipa când societatea de aici s-a pomenit chemată să se măsoare cu măsurile occidentale.

Da, desigur, Goethe a fost osteolog, botanist, fizician, poet, director de teatru, om de curte şi ministru. Diversitatea aptitudinilor unui individ este altceva decât specializarea. Interesant e numai: întru cât pe acele deosebite planuri de activitate, omul lucra în spirit de specializare. Interesant de cercetat, şi regretabil, poate fi apetitul de omnicompetenţă pe care, patologic, îl zămisleşte spiritul diletantic. în

societăţile nemature, acest apetit are formulă simplistă; şi aceasta tot mie mi s cuvine să o fac. Diletantul, în societăţile de care vorbim, se amestecă, mai mult sa mai puţin catastrofal în toate. Mai adesea şi mai comic decât alte activită pătimeşte, fară îndoială, literatura. De aceea în literatură se produc reacţiunile ce mai violente contra poznelor săvârşite de diletanţi.

Dăunăzi o revistă de specialitate, *Curierul judiciar,* publica mai mul compuneri versificate sub iscălitura unor domni magistraţi de treaptă înaltă. N ştiu dacă a avut *Curierul judiciar* totdeauna rubrică pentru poezie. Asupra multo literaţi de meserie, publicarea acelor versuri în cadrul juridic a operat ca o surpriz veselă dar provocantă; şi un ziar care frondează bucuros s-a ocupat de ele cu pronunţată lipsă de bunătate. Păcatul poate părea prea modest faţă cu proporţiil pedepsei: se acordă obişnuit oarecare drept la inocenţă ocazionalelor gentile literare între colegi, amici sau rude. însă împrejurarea pare bună pentru a stăru asupra păcatului literar îndeobşte.

Sunt unii care nu pot învăţa arta literară, aşa cum sunt unii care nu pot învă matematică. însă de incapacitatea sa matematică omul se poate convinge deplin; incapacitatea literară, aproape deloc. Te izbeşti cu capul de neînţelegerea matematică; iar despre scrisul literar, diletantul din fire, cu plină candoare repet de ce nu şi eu?

Profesorul de pedagogie, medicul, paleontologul, avocatul, scriu cu entuzias poezie sau critică literară. Mai demult exista un fel de scris literar ca tabiet; atunci, cărticica se intitula, cuminte: *Ceasuri de mulţumire* sau *Păcate de tinere* — chiar când diletantul avea, aproape, pregătire de artist. Am impresia amatorlâcul literar de formaţie nouă s-a organizat, în parte, sub inspiraţia acel mode care poruncea artelor să se închine ştiinţelor mai mult ori mai puţin pozitiv S-a impus, de pe atunci, artei literare să ia drept o mare cinste supunerea ei căt instanţele austere ale zoologiei sau ale economiei politice. Aplicarea acest pretenţioase copilării s-a răsuflat acum de mult; a rămas din ea însă, cum cre oarecare provizie de atitudini pentru diletanţii literari. Nimic nu-şi anexează m uşuratic decât scrisul pretins literar, indivizii cu ambiţii de omnicompetenţă.

Există un spirit literar, cum există un spirit matematic. Şi se pot cunoaşte bi acei care n-au spirit literar: ei judecă imediat şi neîncetat cărţile literare du aşa-numitele „idei" ocazional enunţate, sau implicate în personajele descrise acol ei sunt nesimţitori la ritmică şi simetrie, la arhitectură literară; şi nu descop greşala unui desen, nu văd linie, nu disting grade de culoare, nu-şi dau seama, pr urmare, de ce pot fi intenţiile unui artist literar, nici puterea lui de inovaţie. Ei şt numai de idei, şi caută nelipsit psihologie. Apoi explică, straşnic, prin fiziologie prin ereditate.

Să ținem bine seamă de simptomul cel mare: diletantul în literatură, ca şi în alte arte, este omul de idei. De bună credință. Câteodată însă, şi din vanitate, el simte vag existența artei ca domeniu de sine stătător, dar nu înțelege ce e acolo; şi vrea să se amestece. Fiindcă aceasta îi e vocația: să se amestece. Şi se amestecă prin ajutorul ideilor. Ideile se pot lua de aiurea; de exemplu prin acest marafet plăcut şi uşor de învârtit: strămutând cum dă Dumnezeu, o terminologie cu un prestigiu obținut, cu bună socoteală, în altă parte. Aşa s-a vorbit, apăsat, de fiziologia artistului, chimia inspirației, paleobiologia poetului, sau, din partea oarecum rivală se obține: mistica sintaxei, liturgica versului, sau încă, mai nou şi planând delicat: problematica structurală a liricii, de exemplu.

Acestea sunt păcate mărunțele. Adesea ele se comit de către nevârstnici; însă majoratul intelectual are, cum se ştie, o limită din cele mai mobile.

Păcatul cel greu literar are loc prin amestecul colaborativ al celui nechemat în scrisul cu pretenție de artă: e stăruința diabolică de a umbla pe căi strâmbe.

Trebuie să înțelegem că diletantul literar, ca păcătos din naştere, este lovit de o atrofie specifică: el nu poate deosebi granițele, delicat şi totuşi clar trase de natură între pozițiile diverse ale spiritului. De aceea, în diletant, conştiința sistemelor de expresie este simptomatic obtuză. El nu simte cât de exclusiv şi radical procede spiritul în mişcările şi aşezările sale. De aceea lupta cu aşa-numita formă îi rămâne lui necunoscută, iremediabil. El are în conştiință — şi în mod naiv, adesea — numai intenții practice; iritările lui sunt sociale, nicidecum de viziune sau de înțelegere. Diletantul este omul expresiei piezişe. Scrie drame, în loc să facă predici, se trudeşte a combina şi tipări sonete, în loc să trimită bilete dulci în secret; expediază critică literară, în loc să se certe pe față cu un rival, din motive străine de orice e literatură.

Naiv sau prefăcut, diletantul face, pe căi lăturalnice, propagandă pentru propria-i persoană.

Cât e de tot naiv, sau de tot țicnit, el ne informează, eventual, direct asupra naturii sale simple de propagandist pe cont propriu, exclusiv.

în grad de lăcomie monstruoasă, diletantul e stăpânit de o singură şi fixă poftă: el să facă, ce o fi şi cum o fi. Că lucrul trebuie făcut cât mai bine, de acel ce e chemat să-l facă bine — pentru această cerință pur obiectivă, diletantul are mintea pe veci încuiată.

Aci stă semnul diavolului. Aci trebuie să se oprească şi neliniştea ce ne cuprinde, iarăşi şi iarăşi, de a dovedi diletantului că e diletant, şi că e un mare păcătos. Şi apoi, nu diletanților trebuie să vorbim de diletanți. Este loc şi rost să vorbim doar unei alte lumi.

Adevărul literar şi artistic, **nr. 523, 14 decembrie 1930, p. 1.**

RECAPITULĂRI

Gândirea actuală e stăpânită de ideea teleologică. Amintiri din Kant, mai mult încă din Fichte, în parte şi din Schopenhauer, se manifestă de vreo trei decenii încoace, pentru a se întrona în cât mai multe unghere ale economiei intelectuale primatul scopului. Prin expedițiile celor mai tinere filosofii europene şi americane multă reflecție, sau adâncă sau fină, se adaugă roditor şi glorios la tezaurul de lux al lumii; însă, fireşte, năvăliră şi multe falşe valori, pseudonoutăți şi sterpe şi neroade beții de termeni tehnici, în a căror fabricare sunt atât de fertile vanitățile iritate ale minților mediocre. Prin excelență, orientarea teoretică de care vorbim a deschis drum mare unei banalități de filosofie populară. Scopul, idealul, silințele, sunt totul: — în această frază comună e strâns tot ce a putut deveni vulgar, din teleologismul filosofic fichtean, pragmatist, sau de orice altă etichetă, modernă sau clasică.

Lustruirea din proaspăt a unui loc comun este o provocare nouă pentru a ne amuza de dânsul.

A zis un glumeț că filosoful e ca unul care, pe întuneric, caută prin odaie o pălărie neagră care nu-i acolo. Impertinența e nemeritată. Cine a comis-o nu se gândea, că malițioasa asemănare se aplică, mult mai de-aproape decât filosofului, omului oricare, astfel cum îl imaginează teleologia populară. Tocmai omul oricare, prin metoda activității sale obişnuite, încarnează curios acea imagine caraghioasă: el e, în adevăr, creatura care caută fără succes. Şi dacă filosoful caută cel puțin o pălărie neagră, omul oricare pare a nu şti ce caută.

De la Faust, sau mai popular: de la eroii lui Chateaubriand nemulțumirea cronică e consfințită ca virtute şi ornament distinctiv al bărbatului de elită. Pesimismul, aşa cum l-au organizat literații, trecea adesea drept semn de bun gust de rasă subțire. Prestigiul literar al acestui pesimism înnăbuşă diagnoza elementară că el poate, eventual, să nu însemne decât sărăcie şi neputință. Goana din scop în scop — emfatic se zice: din ideal în ideal — nu este cumva simptomul fatal nereuşite a vieții în indivizii fabricați în masă? Teleologismul trepidant al omenirii de toate zilele, nu s-ar putea el înțelege ca însăşi evidența unei foarte nevoias

adaptări? Mulțimea indivizilor își caută nepotolit rostul, în grad inegal de absurditate -: fiindcă natura nu binevoiește a da rost deplin oricui.

Dar atunci, filosoful care umblă să ne învețe consolator, că rostul stă în căutare, cade împreună cu toți ceilalți sub răutatea glumei pomenite. E vorba de filosoful care știe că pălăria neagră nu se află acolo unde el, ca și toți ceilalți, o caută; și care știe, poate, că pălăria mea nu există.

A pune lumii acesteia, luată în total, întrebări de scop și de sens, este o copilărie preistorică.

Omul mijlociu se roade în așteptări trudnice. La realizări, el abia se oprește, realizările lui fiind, pentru el însuși, mediocre. El e o mașină practică, neputincioasă a-și găsi înțeles deplin în ea însăși. înțeles nu e posibil decât în măsura acelei plenitudini interioare care nu se realizează decât excepțional. Atunci se face cunoscut farmecul covârșitor al unei nesecate puteri de a descoperi, iarăși și iarăși, bogățiile nesocotibile ale experienței, farmec cărui [sic] gândirea populară a încercat să-l cuprindă în ideile naive de infinit, de veșnicie, de perfecție absolută. Din acele realizări, ce nu sunt posibile decât în acea rară plenitudine a sufletului și a spiritului, răsfrângeri sarbede coboară, în chip de dogme, de idealuri, sau idei curente, spre a servi ^acolo de temelie unor automatice discipline, social folositoare.

întrebările: pentru ce? cu ce scop? - sunt adânc populare. în gândirea comună, fiecare *ceva* nu e bun, nu are sens decât pentru *altceva.* Omul obișnuit trăiește constant în așteptări: obiectul sau starea de față *nu sunt decât mijloace* pentru un obiect sau o stare viitoare. Formula: *nu sunt decât mijloace,* prin care orice e de față se degradează în favoarea a celor ce vor fi, este expresia profund semnificativă a unui pesimism popular. A fi mijloc, constituie un fel de inferioritate; dar, în tendință generală, spiritul preface, cu precipitare automatică, orice obiect sau stare de față în mjloace. Astfel cercul vițios devine esențial.

Oprirea asupra obiectului, mirare și admirare în tempo larg de veșnicie, nu sunt stări comune. Ci spiritul comun - care, în aceasta, este tot una cu spiritul primitiv - întreabă neliniștit: *ce e înăuntru? ce e dincolo de aceasta?* Este și aci o metodă de a face din orice obiect de față un simplu mijloc pentru a ajunge la altceva, care e *dedesubt,* sau *de cealaltă parte,* sau oricum alt fel spun metaforele copilărești în domeniul cunoașterii și al valorificărilor generale. Spiritul comun percepe și reflectează prea slab; lumea lui îi apare prea puțin interesantă, și, în o perpetuă uitare copilăroasă, se consumă așteptând sau căutând ce va să fie. Dublarea realității cu ajutorul ideii de substrat - lume în sine, lume a ideilor, lume a fericirii veșnice - a fost o primă procedare pentru a se consola de neînsemnătatea așa numitelor aparențe. Această atât de naivă consolare a luat formă și dignitate de principii. A fost o prejudecată cu viață lungă strașnic: abia un filosof din secolul

trecut, o minte de esență adânc modernă, Lotze, a denunțat-o hotărât, explicând, că voința de a cunoaște lucrurile în sine, cum se zice, și de a atribui nu știu ce superioritate garantată unei asemenea cunoașteri, implică o contrazicere naivă. A dori să cunoști lucrurile în sine nu poate însemna decât a voi să le cunoști în afară de percepere și reflecție; și dacă aceasta poate avea un sens, acela nu poate fi decât: confundarea însăși a noastră cu lucrurile, și aceasta nu ar fi decât încetarea oricării cunoașteri. Lamentările desperate ale lui Faust îmbrăcau o copilărie tardivă.

Când magia preciza, dar plină de primejdioase ispite, a ideilor generale, s-a dezvelit în sânul spiritului stăpânit încă de primitive nevoi, neliniștea naiv teleologică a început să caute mângâietoare odihnă în lumina unor jocuri cu aparență teoretică.

Goana din scop în scop se trezea închisă în o carieră absurd circulară; ea crezu a-și găsi soluția liniștitoare plănuind o schemă de idei care să fie totodată și ierarhie de valori. Așa se întemeie piramida întrebărilor despre lume; și elaborarea de modele diverse după asemenea plan al unei organizări economicoase de curiozități mai mult sau mai puțin primitive, se înrădăcina ca dragoste stăpânitoare și fericire definitivă în orice filosofare.

Critica cunoștinței a închis acum în registrul trecutului neefectiv aceste notificări și rațiuni ale filosofiei începătoare. Voința de a explica toate din una se clasează ca un prost obicei preistoric. în fond, această naivitate teoretică, ce constă în a închide experiența, printr-un joc de analogii și de abstracții copilăros ingenioase, în o concluzie unică, exista de dragul naivității teleologice: ideea unică, căreia se supuneau și din care trebuiau să decurgă toate celelalte, era, din capul locului, aleasă pentru a cuprinde și scopul unic, în care lanțul scopurilor celorlalte și-ar putea găsi, în sfârșit, capătul liniștitor.

în închipuirea lumii ca o scară de comparative, în vârful căreia stă un superlativ absolut, recunoaștem bine visările sistematizate ale unei minți de primitiv sau de copil. La copii, și în spiritele copilăroase, domnește trebuința de a face din comparare o metodă absolută; apoi, de a căuta toturi bine încheiate, cu limite fixe și veșnice. Ideea de perfecție este idolul suprem al gândirii copilărești. Acest idol funcționează ca postulat fundamental al filosofiilor populare. Goana circulară după scopuri e condusă, adică momită, de postulatul perfecției. E simplu: din mai bun în mai bun — la bunul absolut.

Jocul de înlocuire continuă a unui cuprins de experiență prin altul, în așteptarea unei realizări definitive, constituie un apriori al reflecției populare, și determină un imperativ al practicii corespunzătoare.

Ce e oarecum „dincolo" de tablou, e superior tabloului, adică: sufletul pictorului, al generației, al patriei, al clasei sale. '

Valoarea „adevărată" a poemului e printre rânduri, „dincolo" de poem, în adâncurile sufletului, de exemplu în Inconștient, cum spune o formulă de cântec filosofic din vremile moderne. în Inconștient sunt capitalizate bogățiile

misterioase, biologice şi sociale... în sfârşit, dincolo de opera de artă e tendinţa. Şi tendinţa e ceva superior operei. Se zice, de exemplu: opera e ceva scurt şi îngust, e suprafaţă, înveliş, ornament, jucărie. Fondul, adâncimea, înţelesul, miezul, sunt înăuntru, dedesubt; sunt aşadar — superioare. Şi se impune să zicem la plural: înţelesuri, miezuri, substraturi — tot mai înăuntru şi mai înăuntru — ca ouăle de lemn colorat încapsulate unul în altul. Căutătorul de miezuri se opreşte după gust şi interese, cu inocentă încredere că apucă, în sfârşit, miezul în sine — miez religios, moral, politic, social, economic, fiziologic, etnologic, sexualistic — nu putem voi doar să scriem o listă complectă a punctelor de perfectă odihnă teleologică.

Kant şi Hegel — cu atât mai mult alţii mai mici — au hotărât că poezia e superioară celorlalte arte. Raţiunea acestei superiorităţi nu interesează aici (de altfel, acea raţiune nu e decât o preferinţă personală, de cărturari, cu geniu abstract, foarte nevinovat deghizată în adevăr de principiu); cazul e preţios numai ca dovadă a trebuinţei de a stabili cumva raporturi de superioritate între lucruri ce par înrudite: între arte, una trebuie negreşit să fie superioară alteia, şi una singură, tuturor celorlalte. Cazul e preţios încă, şi pentru că în el se constată un interesant aer de familie al filosofiei filosofilor cu filosofia populară, în privinţa artei cel puţin. Şi uneia şi celeilalte filosofii le este nefamiliară, dacă nu supărătoare, ideea că ierarhizarea aceasta nepotolită ar putea fi un simplu obicei rău. Presupunerea că lucruri, stări şi activităţi, ar putea fi înţelese şi valorificate fară a fi puse pe trepte de merit una faţă de alta, face, probabil, impresia unei erezii aducătoare de groaznică dezordine în domeniul gândirii mai întâi; apoi şi în principiile de purtare. Este hotărât, că ideile teoretice ca şi valorile, trebuie să stea rânduite frumos şi fix, ca îngerii, arhanghelii, heruvimii, sfinţii, în ierarhia cerească, sau ca dregătorii şi curtenii într-o veche monarhie orientală.

Pare neadmisibilă sau scandaloasă presupunerea că în stările fundamentale ale spiritului - religie, filosofie, ştiinţă, artă, morală — şi în toată seria realizărilor infinit diverse, ar putea să existe cumva o radicală disparitate şi că spiritului această disparitate i-ar fi o normală şi indispensabilă condiţie de putere fecundă. Dar aşa ceva nu se admite; sistematicele piramide de idei şi scopuri ar fi în primejdie de gravă degradare: ceea ce se crede a fi o datorie şi o operaţie suprem serioasă a spiritului ar apărea atunci ca un mijloc al unei gândiri primitive.

în limba noastră există o minunată prefacere de înţeles: *uitare* a ajuns să însemne *privire* — adică vedere în sens deosebit de plin al cuvântului. Adică, a vedea bine, cu ochii trupului chiar, a vedea şi nimic mai mult, implică a uita de sine — a se uita. în un cuvânt al limbii noastre e cuprinsă cea mai superbă definiţie a contemplării.

De mult a ajuns populară observaţia că, în contemplare, individul se uită pe sine. Vorba consacrată în publicul românesc spune: emoţia estetică e impersonală; şi aceasta se înţelege, elementar şi obişnuit, astfel: în faţa frumuseţii, omul se uită pe sine ca fiinţă practică. Există însă un alt înţeles al „uitării de sine", înţeles ce nu pare încă a fi fost popularizat, şi care se referă nu numai la individul contemplator, ci — şi mai mult încă — la ceea ce trebuie să numim: obiect estetic. Anume: obiectul estetic e construit printr-un fel de izolare. El se naşte nu numai din uitarea intereselor noastre practice, ci şi din acea a raporturilor cu diverse date ale experienţei, cu care elementele constitutive ale obiectului sunt altminteri legate. încetăm adică de a şti ce a fost înainte, de a întreba sau a prooroci ce va fi după, sau - pentru a complecta metafora, care nu e, de altfel, în totul o metaforă — ce se găseşte în jurul impresiilor care formează obiectul estetic. Orice explicare, orice prevedere, e numai suspendată: şi intervenirea unei explicaţii sau prevederi, înseamnă începutul distrugerii obiectului estetic. Asemene intervenţie este, în acest punct, o greşeală de principiu; este, prin excelenţă, păcatul prostului gust, al radicalei nepriceperi estetice. De aici se poate înţelege, că în natura proprie a obiectului estetic e implicată întreruperea goanei din scop în scop. Experienţa estetică e negarea deplină a teleologiei comune. Obiectul estetic stă în afară de orice trebuinţă de a fi comparat, sau derivat, sau înlocuit. El nu anunţă, nu promite, nu aduce aminte, nu cere, nu evoluează; ci este o scăpărare, sau serii de sclipiri care se impun prin sine, nu se dedublează cu înţelesuri *de după,* sau *mai presus* de ele. Şi nu numai *le temps ne faitrien a Vaffaire,* cum zice Alceste; ci nimic din ce a fost, va veni, sau stă prin prejurul obiectului estetic, nu are a face cu natura şi configuraţia unui asemene obiect. El nu se poate completa, nici scuza cu ajutorul vreunei înrudiri oarecare. El este o reuşită şi o surpriză, ce se impune prin ea însăşi.

în teleologia comună, lucrurile se înalţă şi se înjosesc, evolutiv, după cum inima care filosofează e optimistă sau pesimistă. Clasic exemplu a dat Schopenhauer în *Metafizica dragostei sexuale,* caz ilustru de brodare inteligentă pe o inepţie de pesimism popular, Schopenhauer doreşte şi crede a degrada toată erotica civilizatului, denunţând cu scrâşniri şi ironii teribile, că, sub tot luxul amorului se ascunde trebuinţa de perpetuare a vieţii, operaţie prealabil condamnată prin o straşnică polemică împotriva realităţii totale. După cum numai un imbecil stricat de carte, ar fi în stare, într-o mărturisire de dragoste, să pomenească femeii de „Geniul speciei" şi de blestemul procreării, tot astfel numai un individ cu o sensibilitate estetică prea obtuză, poate crede că dă „viaţă", sau „adâncime", sau o „superioritate" oarecare obiectului estetic descoperind şi enunţând aşa numite antecedente psihologice sau filosofice ale unui asemenea obiect.

Omul are latitudinea de a revoluţiona seriile teleologice cele mai bine consacrate. Civilizatul a izbutit, de exemplu, să desfacă erotica de procreare, să obţină din ea o artă liberă de orice scopuri. Este o simplă copilărie filosofică şi populară a crede că farmecul eroticii, astfel eliberate, poate fi compromis ori nimicit prin

invocarea evoluționismului amar din *Metafizica dragostei sexuale,* o înțelepciune care, cu drept cuvânt, nu mai e valabilă decât în o literatură din cele mai banale. Și este o confuzie tipică, filosofică și populară, a crede că frumusețea unei femei, ca frumusețe, este câtuși de puțin dependentă de eventualele și discutabilele sale origini fiziologice, istorice sau metafizice. înțelegerea frumuseții nu are mai mult de așteptat de la diversele genealogii evoluționiste ce i s-au propus, decât ar avea de așteptat înțelegerea persoanei și carierei lui Bismark de la cunoașterea științifică a organelor genitale ale părinților săi presupunând că acestea ar fi accesibile încă unui studiu riguros.

Sunt stări de suflet bizare, în care lucrurile ne apar ca niște valori nesigure. E ca o criză în cursul normal al realității sensibile; și uneori ideile chiar, generalizările și credințele care, îndeobște, ne slujesc de orientare și refugiu, încep a se discredita în intimitatea imediată a spiritului. Impresiile au un accent nehotărât: aci am zice că dorim să dureze, aci am zice că nu avem ce face cu ele, că nimic nu avem de așteptat de la dânsele; aci simțim că lucrurile ne părăsesc pe noi, aci, că noi le respingem. Fenomenul se poate observa bine în timpul agoniei vreunei afecțiuni ce ne-a legat lungă vreme de un om, de o idee, de un loc sau de o meserie. Pentru individul sănătos, asemenea criză anunță o înnoire a sufletului și a spiritului, salutară și fecundă. Am amintit aceste stări de suflet, fiindcă ele ne dau, cum cred, un bun punct de plecare pentru înțelegerea stărilor pe care trebuie să le numim estetice: în reflecție, acele stări de ciudată dezinteresare fac *repoussoir* acelora de minunată atenție din care e formată contemplarea.

Starea estetică apare ca o surprindere delicată. Impresiile sensibile și imaginile sunt proaspete, ușor stranii și imediat captivante. Sunt astfel, încât nu dorim a întreprinde nimic asupra lor: ne sunt de ajuns așa cum se oferă, având aerul că-și sunt ele singure de ajuns. Se impun cu un fel de blândețe energică; se întipăresc cu un fel de abilitate, cu un tact în care simțim parcă forța unei fatalități misterios binevoitoare. în starea aceasta nu întrebăm fenomenele despre felul lor de a exista, nici dacă se vor repeta, nu le raportăm la trecut sau la viitor, nu vrem să știm cât vor dura. Nu căutăm a le deriva, nici a prezice despre ele; nu le descoperim analogii, nici nu stabilim, în ele, identități. Și mai cu seamă nu ne privește întrebarea, dacă impresiile sunt cumva simboale, ale vreunei alte existențe, care ar fi permanentă și fixă, și ne-ar consola de mobilitatea impresiilor imediate. în asemene clipe, impresiile și imaginile constituie obiecte estetice, și aici se va observa îndată că obiectele estetice sunt o lume de-a dreptul opusă aceleia, unde stăpânește teleologia comună.

Starea estetică este o pauză; e în afară de cercul goanei și al așteptărilor existenței obișnuite.

Un galoș vechi și scorțos de noroi sau un pantof proaspăt de mătase, o zdreanță plină de pete sau o albă pană de struț, mărturisirea de dragoste a celui mai gingaș erou din Racine sau o obscenitate de cârciumă de pe malul Dunării, sunt deopotrivă calificate a exista ca obiecte estetice, oricât de scandalos ar fi contrastul între ele, judecate după sentimentele vieții curente. Și omul pentru care un creion, un scaun, o ușă, două replice între mahalagioaice, o mutră de hamal somnoros, o umbră pe un trotuar, nu au putere de a exista eventual ca obiecte estetice, ci rămân totdeauna individual neglijabile, astfel cum le consideră viața practică, acel om niciodată nu va fi cunoscut experiența estetică.

Impresiile și imaginile, le trăim în grupe de actualități discontinue, și aceasta are loc cu atât mai mult când ele ni se oferă cu superioara vivacitate și independenț[ă] a obiectivului estetic: cuprinsul spiritului este atunci format, nu din *evoluții,* ci din *mutațiuni.* Numai că, în jocul caleidoscopic care e starea estetică, nu se pune întrebarea teoretică, a înrudirii unei figuri cu altele; nici întrebarea practică despre superioritatea uneia asupra alteia.

în atitudinea practică, impresii și imagini sunt semnale pentru orientarea judecății și a voinței; atunci imaginea, ca atare, rămâne numai ocazie, sau câteodată chiar pretext, pentru desfășurarea întrebărilor: care e originea impresiilor și imaginilor, dacă au să se repete, dacă se ascunde ceva îndărătul lor, sau cum o impresie ori imagine nu e decât trasformarea unei alteia? Aceste întrebări se nasc neapărat însă, în o conștiință unde impresiile și imaginile nu sunt, în ele însele interesante. Așa, gânditorii și oamenii practici, la care experiența estetică e, firește neglijabilă sau nulă, au inventat, de exemplu, că starea estetică consistă în a descoperi unitatea în varietate; sau în a lua, cu ocazia unor forme trecătoare cunoștință de ideile eterne și perfecte; sau a-și umfla sufletul de simpatie socială Toate aceste formule înseamnă uzurpări, confuzii, sau sofisme ale atitudinii practice care se amestecă în ceea ce-i este ei esențial străin.

Cercetarea acestor uzurpări, confuzii și sofisme care, eventual, se prezintă organizate în principii, discipline și direcții, mi-a solicitat totdeauna inten[s] curiozitatea, și, în chipuri și ocazii diverse, am strâns exemple spre ilustrarea lor.

Adevărul literar și artistic, nr. 530, 1 febr. 1931, p. [...]
nr. 531, 8 febr. 1931, p. 7.

ARTA ŞI PUBLICUL

Se poate zice — însă nu se zice de-ajuns — că arta este ceva care priveşte pe artişti. Pe toţi ceilalţi arta îi priveşte, drept vorbind, numai întru cât, ocazional, devin şi ei artişti; într-o modestă măsură desigur, dar în sfârşit — artişti.

Toţi aceşti ceilalţi, toţi aceşti artişti ocazionali, formează ceea ce numim public. Şi publicul se împarte în public propriu-zis şi critici de artă. în adevăr, nu putem zice altfel: criticii sunt şi ei public, întrucât nu sunt artişti. Atitudinea lor în artă este relativ pasivă, ca şi a publicului oarecare.

Dau un exemplu, pentru a clarifica ce este publicul faţă de artă. în secolul trecut, pe când ştiinţele exacte aveau un fel de precădere asupra tuturor altor activităţi ale spiritului, s-a ridicat ideea că arta, de ex.: poezia mai ales, va trebui să se retragă, cu vremea chiar până la dispariţie, în faţa ştiinţei, care va ţine loc de orişice. Un critic literar a scris chiar că romanul şi nuvela vor fi înlocuite cu referate ce se vor întemeia pe anchete precise asupra oamenilor, a naţiunilor sau claselor sociale.

Aceasta nu e un simplu capriciu, cumva, al unor paradoxali; faptul trebuie înţeles ca un simptom care ne arată, ceea ce putem observa şi altminteri, că şi arta este o specialitate, de care indivizii de altă specialitate se pot dezinteresa, şi în adevăr se dezinteresează cu totul. Ideea că arta trebuie să cedeze ştiinţei este o confesiune a celor care din natură sunt şi rămân străini de artă.

Din trecut arta a moştenit prestigiu social: interesul pentru artă şi priceperea în materie de artă sunt considerate ca semn de spirit aristocratic. De aceea, neapărat, interesul pentru artă formează un paragraf esenţial în catehismul perfectului snob. Ne putem însă închipui o vreme, când prin transformări şi permutări sociale considerabile, arta va înceta de a fi un semn de ierarhie socială; interesul pentru artă va înceta de a fi o eleganţă aristocratică; atunci se va fi uitat de mult că arta a fost cândva o activitate ce depindea de curţi împărăteşti sau feodale; atunci va fi dispărut şi snobul care cochetează cu arta.

Arta ar fi atunci liberă, adică ar rămânea exclusiv pe seama artiştilor. Artiştii ar fi atunci, nu numai producători de artă, ci şi publicul, aproape exclusiv, al artei.

Trebuie să aduc aminte aci această observaţie elementară: arta, ca oricare altă ramură de activitate, s-a desfăcut cu timpul, din ce în ce mai clar, din amestecul de

simţire, gândire şi visare care umplea sufletul primitiv, tot aşa cum pe rând, s-a desfăcut filosofia veche de religie şi magie, sau, mai târziu, ştiinţele din filosofie.

Ştiinţele s-au deosebit de filosofie în cursul celor trei veacuri din urmă; ş putem zice, sumar, că în silinţele lui Kant de a delimita cât mai exact din punct d vedere al metodei şi al principiilor, metafizica, logica şi critica cunoştinţei d matematică, de mecanică şi fizică, se anunţă cu deplină claritate, distingere hotărâtă a ştiinţelor din vechiul conglomerat al filosofiei.

Despre artă se poate afirma, cred, astăzi, că proclamarea neatârnării sal durează abia din jumătatea întâi a veacului trecut.

în adevăr, în concepţia popularizată prin formula artă pentru artă şi î disputele care s-au dezlănţuit cu prilejul ei, s-a declarat independenţa artei şi s- fixat teoretic domeniul ei propriu. Şovăind între artă, morală şi religie, filosofii a căutat, în cursul veacului XVIII, să lămurească locul atitudinii estetice şi al artei î economia totală a spiritului. însă, după cum era de aşteptat, artiştii au fost acei car au dus până la capăt încercările teoreticienilor de dinafară.

Ideea de artă pentru artă n-a format, cum obişnuit se admite, un episod a literaturii şi artei franceze; această idee notifică o întâmplare în procesul de lămurir al spiritului omenesc în general.

Theophile Gautier şi Flaubert, parnasienii şi simboliştii, însă poate mai adân şi mai efectiv decât aceste direcţii literare, naturalismul şi, cu deosebir impresionismul în pictura franceză, au adus deplină precizie în determinarea arte ca activitate de sine stătătoare. în lupta pictorilor impresionişti francezi, alături d care trebuie negreşit să numim aci şi pe englezul Whistler, în lupta pe care critic de artă educaţi de acei pictori şi de pictura lor, au dus-o pentru eliberarea picturii ş oricărei arte plastice, de aceea ce ei numeau literatură, adică de orice era străin d artă — în această luptă s-a făcut, prin excelenţă, lumină asupra naturii proprii artei, a artistului, a atitudinii estetice îndeobşte.

O asemenea lămurire fundamentală s-a produs la mijlocul secolului trecut şi î privinţa muzicii. în criza esteticii muzicale provocată de revoluţia lui Richar Wagner problema existenţei muzicii ca domeniu specific de expresie devenise din c în ce mai iritantă şi un critic muzical vienez, adversar neîmpăcat al lui Wagne Eduard Hanslick, în o carte ajunsă celebră, *Despre frumuseţea muzicală* a arătat, c dintâi, cu o precizie uneori excesivă, marginile şi posibilităţile muzicii.

Toate aceste determinări parţiale ale artelor, au aceeaşi semnificare general despre care am vorbit: în ele se manifestă conştiinţa artei de sine însăşi, ca atitudin şi activitate cu intenţii şi mijloace proprii.

Prin această clarificare şi eliberare a artei, s-au schimbat şi relaţiile sale c publicul.

Artiştii încep a nu mai fi în acelaşi grad, în serviciul publicului, al unui publ restrâns, cum fuseseră în trecut. Dimpotrivă, ei încep a fi în luptă cu publicul. S fenomenul este cu deosebire observabil tot în Franţa, adică în ţara unde se născus

formula artă pentru artă. Acolo artiştii devin cu deosebire agresivi şi publicului i se aruncă dispreţuitor calificativele de burghez şi filistin. Gândiţi-vă la atitudinea lui Theophile Gautier, a lui Flaubert, a lui Baudelaire, a lui Mallarme faţă cu publicul.

Nu numai independenţa, ci chiar opoziţia faţă de public, ajunge a fi o normă a artistului şi ca o condiţie a artei adevărate.

Emancipându-se de public, arta devenea tot mai savantă, mai greu de înţeles; iar curajul artiştilor de a face revoluţii în artă creşte întruna. Inovaţiile ajung din ce în ce mai mult a scandaliza publicul. Arta nu mai ţine socoteală de judecata normală şi îşi face o datorie de a ofensa simţul comun. Printre artişti se răspândeşte adevărată oroare de bunul simţ; în ochii lor bunul simţ ajunge o descalificare.

Din partea lui, publicul cu forme mai mult ori mai puţin politicoase, tratează pe artişti de fiinţe bizare, copii obraznici, de smintiţi sau de caraghioşi.

Totuşi, neapărat, publicul se modifică şi el pentru a ţine pas cu modificările artei. Fiindcă arta devine savantă şi greu de înţeles, publicul — cel puţin o parte a lui — caută să devie public de cunoscători, cum se zice.

Să luăm seama că în afară de împrejurările despre care am vorbit, publicul cu artiştii sunt înlănţuiţi prin cea mai teribilă legătură, legătura economică, fiindcă arta este o marfa şi artistul, vrând nevrând, trebuie să fie negustor.

Publicul, ca cumpărător de artă, poate rezista, şi rezistă în adevăr, originalităţii şi inovaţiilor artistice. însă arta, fiindcă îşi păstrează un vechi şi întrucâtva misterios prestigiu, biruie, din vreme în vreme, rezistenţele publicului.

Pentru omul de astăzi este jenant, eventual chiar compromiţător, să nu fie la curent cu noutăţile. Noutatea şi originalitatea constituie pentru omul modern un paragraf însemnat în codul obligaţiilor de cultură.

Astfel că, dacă noutăţile şi revoluţiile în artă sunt, în timpurile actuale, şi mai violente şi mai frecvente decât altădată, apoi şi publicul are mai multă ambiţie şi mai multă îndrăzneală de a fi şi el, nou şi original.

Când Academia franceză care, ca orice instituţie similară, reprezintă autoritativ gusturile de mijloc ale publicului, a primit pe Paul Valery, aceasta a însemnat că spiritul conservator a consimţit să devie împăciuitor cu noutăţile, chiar şi acolo unde toată energia lui se află concentrată şi consacrată. însă şi artistul Paul Valery, care încarnează astăzi noutăţile odinioară scandaloase ale lui Mallarme, a făcut şi el concesia de a fi om de lume, de a respecta saloanele, — în sfârşit de a încerca o împăcare între noutate şi tradiţia clasicistă, făcând propagandă stăruitoare pentru inteligenţă şi raţiune în poezie.

Dar între public şi artă există posibilităţi de acomodare mai prompte şi mai solide, mi se pare, decât aceste împăcări, ce nu se pot îndeplini decât cu greutăţi destul de mari.

în afară de arta care se poate numi a artiştilor, se fabrică şi o artă specială a publicului. Sunt artişti care nu vor să impuie publicului estetica lor, ci sunt devotaţi furnizori ai acestuia.

în acest domeniu al artei pentru public, stăpâneşte regimul de dinainte emancipării artei ca domeniu cu intenţii şi mijloace proprii de activitate. Aici art înseamnă: un amestec de puţine idei morale, cu puţine idei politice, social religioase, patriotice şi sexuale (fară îndoială!) legate fiind aceste idei într-o verig violentă sau sentimentală, cu puţină tragedie pe la mijloc, şi cu o călătorie de nunt sau o catastrofa senzaţională la sfârşit. Aici muzica trebuie să aducă în definitiv, romanţă, şi pictura — a gravură sau cromolitografie sentimentală.

Este, cum am zice, o artă pentru inimă. Arta aceasta serveşte ca distracţie, chiar ca diversiune, în jurul mesei de ceai, serveşte ca repertoriu de aluzii pentr flirt, serveşte c^ propagandă de idei politic sau social interesante. Această artă putem interpreta exact, aducându-ne aminte, de exemplu, de vechiul, bunul drăgălaşul obicei al strămoşilor, de a face curte prin oftatul prelungit şi apăsat lăutarului, sau prin limbajul florilor.

Despre această artă, se poate spune că, în ea, principiul fundamental este aluzi Alegerea subiectelor se face după o bună chibzuinţă practică, de educaţie sau amuzament; iar tratarea subiectului se supune trebuinţei de a face din fieca element, scenă sau situaţie, — o aluzie cât mai clară la intenţiile bune ale artistulu intenţii pe care artistul le alege în conformitate scrupuloasă cu ceea ce ştie el doreşte publicul de la dânsul.

Astăzi, de pildă, primează motivele mistic religioase şi cele sexuale; apo desigur, amintirile eroice, teribile sau duioase din război, şi un oarecare radicalis politic, de dreapta sau de stânga.

în arta pentru public, artistul este dator să gândească lămurit şi hotărât, gândească în sens politic, religios sau moral, şi să spună clar, prin gura personajel sau de preferinţă direct, ce gândeşte. Să gândească, se înţelege, totdeauna conformitate cu gândul publicului pentru care lucrează. Artistul trebuie pregătească, cum am zice, un prânz, bine potrivit cu de toate: — dialogul cu subie politic, sau social, sau religios, să fie substanţial, clar, dar nu prea lung: ceva m lungi, şi cu deosebire mai frecvente, e bine să fie scenele erotice, cu detalii asup elegantelor intime ale eroinelor, ca preparativ, şi cu potrivită dozare a acţiu propriu-zise în cadru delicat şi confortabil de covoare, divanuri, perne şi alcool de marcă bună. Pe urmă, poate veni, dar poate să şi lipsească: un mic extaz religi fie în manieră tradiţional ortodoxă, fie în manieră modernă anglo-saxonă. sfârşit — puţină viziune apocaliptică de bolşevism sanguinar nu strică.

Astfel, în acest domeniu, putem zice: oarecum patriarhal al artei pentru publ există şi o agreabilă posibilitate de a confunda impresia de artă cu impresii dire şi sensibile de la persoana artistului. Aci e locul de a-l admira pe artist, în fel şi ch de a-i lua iscălitura pe fotografie sau în album, de a-l adora, de departe, pe stra sau în adunări, sau a-i cere de aproape comentare suficiente la pasajele erotice opera lui.

Totdeauna, gloria artistului care trăieşte şi lucrează pentru public, a fost mai substanţială decât gloria artistului care trăieşte şi lucrează pentru artă, — vreau să zic: care lucrează din gustul pe care el îl are pentru artă.

Şi deloc nu zicem aceasta, pentru a fixa rangul unuia faţă de celălalt. Scopurile, valorile şi mijloacele sunt infinit diverse, şi fiecare e în drept să-şi aleagă drumul, după cum îl taie capul.

Un lucru însă nu trebuie să pierdem din vedere: că intenţiile artei propriu-zise sunt una, iar intenţiile de a servi publicul sunt alta. în privinţa aceasta, adică în privinţa scopurilor şi activităţilor în general, oamenii sunt condamnaţi la un oarecare exclusivism. Cum zice vorba banală: nu poate omul face bine multe lucruri odată.

în definitiv, ceea ce vânătorii numesc dublete, nu se poate obţine decât trăgând două focuri repede unul după altul. Se întâmplă să nimereşti două ţinte cu un singur foc, dar acesta e un hazard prea rar, pentru a întemeia pe el un principiu.

Artiştii care sunt destinaţi a face artă pentru artă să nu încerce a face artă pentru public. Sunt destui care au vocaţia şi energia trebuincioasă pentru aceasta din urmă.

Astfel totul e nu se poate mai bine şi toată lumea, în acest domeniu binecuvântat al artei, poate fi perpetuu şi deplin mulţumită.

***Convorbiri literare*, febr. 1931, p. 99-105.**

fantasme si otrăvuri

Carnetul naivităţii

„Lanuri verzi de secară cât cuprinzi cu ochii - nici o casă — nici oameni, nici dobitoace. Soarele abia a apus. Vânt uşor porneşte în amurg — dindărăt s-aude murmurul brazilor — în lături şi-nainte secara, în valuri, sună, mai tare, tot mai tare. Pe roşeaţa asfinţitului se ridică un sul întunecat, din pământ până la cer. Un vârtej; vine încoace repede. Cu cât s-apropie, tot mai mic se face sulul. Vine plutind pe cărare. Abia apuc să mă feresc sărind în lan. E un călugăr, în rasă neagră; părul cărunt, sprâncenele negre, braţele încrucişate pe piept, — picioarele goale nu-i ating pământul... Să se fi depărtat ca de trei stânjeni, şi se întoarce, se uită la mine, face din cap şi-mi surâde, cu bunătate, dar şi viclean. Şi e galben, grozav de galben la faţă; şi slab... Acum iar începe să crească. Plutind trece pârăul. Fără zgomot atinge malul lutos şi, ca un fum, piere printre brazi."

E vorba de unul Kovrin: toate astea, el le vede. Andrei Vasilievici Kovrin: o istorie rusescă. Kovrin e docent de filosofie. Filosofia pentru el este scopul vieţii. Distins tânăr, şi cuminte, şi harnic. Acum e surmenat, şi a venit la ţară, la Piesoţki, care l-a crescut de mic, — că rămăsese orfan. Piesoţki e mare proprietar de grădini: florării şi pomi roditori. E om bogat şi cunoscut. Colaborează la reviste de horticultura. Casă cât un palat: coloane şi lei de piatră; la scară, lacheu în frac. Un parc plin de minunăţii (autorul — Cehov — scrie de-a dreptul: grozăvii şi batjocură a naturii): peri şi meri potriviţi în chip de plopi piramidali, stejari şi tei sferici, un prun în formă de umbrelă; apoi copaci formând arcuri, monograme, candelabre; numărul 1862 (anul când s-a întemeiat grădina) format din pruni. De dinainte de răsăritul soarelui Piesoţki e în grădină. Totdeauna îngrijorat că se strică vremea şi furios de prostiile lucrătorilor. Totdeauna mulţumit de sine, şi anost — cum e orice dobitoc de felul acesta. Pe fata lui Piesoţki o cheamă Tatiana. Nu are nici douăzeci de ani: e subţire şi uscată. Admiră imens pe tată-său şi pe Kovrin. Acum făcea muzică în salon cu nişte prietene, pe când Kovrin se plimba pe câmp. Kovrin e aproape fericit, de plimbare, şi de halucinaţie chiar. Dimineaţa îşi aminteşte o legendă: în Orient undeva, prin deserturile Siriei sau ale Arabiei, acum vreo mie de ani trecea un călugăr în rasă neagră; la câteva postii departe de locul acela, nişte pescari văzură un călugăr negru care trecea încet pe faţa lacului. Fusese un miraj. Dar legenda spune că icoana răsfrântă a călugărului a trecut prin păturile aerului

până dincolo de atmosfera pământului, în spațiile cerești. Se împlinesc acum o mie de ani, şi zice legenda că, la timpul acesta, arătarea călugărului trebuie să se întoarcă pe pământ...

Kovrin e neurastenic şi a avut o halucinație. în salon ar fi vrut s-o povestească, dar s-a gândit că vor zice că aiurează. Era vesel peste măsură. A vorbit, a râs, şi a dansat mazurca. Piesoțki zice lui Kovrin c-ar fi bine să se însoare cu Tatiana; şi Kovrin numaidecât îşi dă seama c-o iubeşte.

Iarăşi călugărul. Vine şi se aşează pe bancă în parc, lângă Kovrin; şi-i vorbeşte. Spune singur călugărul că e o halucinație şi, din vorbă în vorbă, îl convinge pe tânăr că oamenii geniali nu sunt ca toată lumea, că pot să aibă halucinații; geniul e, de altfel, o nevroză, şi el, Kovrin, e, fară îndoială genial. în culmea fericirii, Kovrin se însoară.

Pe Tatiana o oboseşte oraşul. într-o noapte, se deşteaptă şi vede pe bărbatu-său şezând pe marginea patului, şi vorbind, cu fața întoarsă spre un fotoliu. în fotoliu, nimeni. Vorbea cu călugărul.

— Andriuşa, eşti bolnav! strigă femeia, şi-l ia strâns în brațe.

Il duc la țară şi-l îngrijesc ca pe un copil. Pe Kovrin îl irită îngrijirile nevestei şi ale socrului...

Ce fericiți au fost Shakespeare, Budha şi Mahomet, că n-aveau pe lângă ei, toată ziua, rude şi doctori! Ce ar fi fost dacă Mahomet ar fi luat bromură, ar fi băut lapte, şi ar fi lucrat numai două ceasuri pe zi!

Kovrin începe a fi dezagreabil cu socrul, — adevărat unchi de comedie, zicea el. Tatiana plânge. Tânărul ajunge profesor definitiv; dar curs nu poate face. Scuipă sânge.

Nu mai trăieşte cu Tatiana. S-a mutat la o altă femeie, mai bătrână decât dânsul. Această prietenă crede de cuviință să-l ducă în Crimeea... Seara, într-un otel din Sevastopol, pe când Varvara Nicolaevna dormea dusă, Kovrin primeşte o scrisoare de la Tatiana: murise tată-său; grădinile se părăginesc; ea se prăpădeşte de inimă rea, — de toate astea, Kovrin e de vină; şi-l blastămă... Kovrin iese în balcon. La etajul de jos cântă cineva o romanță. Pe mare, lumină de lună; parcă s-ar fi turnat în apă vitriol albstru. Şi linişte. De pe țărmul dimpotrivă se ridică un sul negru, ca un vârtej. Trece golful şi vine grozav de repede spre otel. Călugărul; în rasă neagră, cu pletele cărunte, sprâncenele negre, mâinile încrucişate pe piept — trece plutind peste balcon până-n mijlocul odăii. îl dojeneşte:

— De ce nu m-ai crezut că eşti genial?...

Dar Kovrin e încredințat acum că e un geniu, un Ales. Vrea să răspundă, dar sângele îi năpădeşte în gât, se revarsă peste piept; şi omul cade cu fața-n jos. Vrea să strige pe Varvara şi strigă „Tania" — de două ori. Vede grădina şi florile pline de rouă şi brazii cu rădăcinile care pătrund afară din malul lutos. Ridică ochii; pe podele , la gura lui, lac de sânge. Se simte bine şi fericit. De jos se aude romanța, iar călugărul

îi şopteşte că el, Kovrin, e om de geniu, numai că trupul i-a fost prea slab pentru un aşa de mare spirit.

Urlă copilul, şi urlă, şi urlă. în tavan, lampa aruncă o pată verzuie. Pâlpâie lumina, şi pe pereți tremură umbrele ca bătute de vânt. Miroase a ciorbă cu varză şi a cizmărie. De după sobă se aude glas de greier. Urlă copilul. A răguşit urlând. Şi tot urlă. Slujnica, o fetică de treisprezece ani, de la țară, îl leagănă. întruna. De aseară. Leagănul scârțâie jalnic. Slujnica moare de somn. Ațipeşte. Visează pe tată-său trăgând de moarte, cu lumânarea la cap. Vine un doctor tânăr, l-a trimis de la curte, boierul. îl duc pe bolnav la spital. îl operază atunci noaptea îndată. Dimineața a murit. A cui e vina? De ce n-a venit din vreme? Slujnica plânge în somn. O loveşte cineva tare peste ceafa. Se deşteaptă. Stăpânu-său, cizmarul.

— Copilul plânge, şi tu dormi... spurcăciune?!

Şi o ia de ureche. Slujnica scutură din cap; s-apucă iar de legănat şi zumzăie un cântec. Pe perete se clatină umbrele rufelor întinse pe o sfoară, în lungul odăii. Fata visează iar, şi iar o trezeşte cineva. Acum e cizmăreasa. Groasă şi lată în spete s-apleacă peste leagăn şi dă copilului să sugă.

începe a se lumina de ziuă. Stăpâna lasă copilul slujnicei. Copilul tot plânge ş țipă. Şi slujnica leagănă; cu tot trupul leagănă, ca doar să nu adoarmă.

— N-auzi? Aprinde focul! —

Slujnica e bucuroasă: Dacă umblă, somnul trece... Pe urmă:

— Pune samovarul — curăță galoşii domnului — spală scara din față, că e ma mare ruşine de muşterii — curăță cartofi - adu două sticle de bere — curăță scrumbia — adu rachiu - destupă sticla...

S-a făcut iar noapte.

— Leagănă copilul, - s-aude porunca din urmă.

Copilul urlă până nu mai poate - şi tot mai urlă. Un gând trece deodată prin mintea slujnicei. Cum de nu i-a dat pân-acum prin cap? Să omoare copilul, şi apo să doarmă, să doarmă. Fetica râde, se apleacă binişor peste leagăn şi strânge de gâ copilul. Râde iar, se culcă îndată pe podele şi adoarme ca moartă.

Acestea sunt de la începutul şi de la sfârşitul cărții. La mijloc — o femeie, tânăr încă, buhavă, lălâie şi proastă, moare de cancer.

Fusese îndrăgostită stupid de bărbatu-său: un cap de frizer, incapabil, lene crai de mahala.

O fată frumoasă şi deşteaptă, singurul copil al unui medic țicnit, se mărită, d plictiseală, cu fratele moartei, fecior de negustor, bogat, urât şi prost.

Ridicul logodnic; căsnicie anostă şi posacă. Fireşte, nevasta dispreţuieşte - cu blândeţe, că e femeie bună - pe bărbatul umilit. Fireşte, bărbatul tânjeşte după vechea metresă: o profesoară de piano, sfrijită, gălbicioasă, cu un nas lung şi strâmb; dar plină de nerv şi arzând pentru tot ce e frumos şi mare.

Cucoana tânără e cinstită, are flirturi inocente şi nesărate. Au un copil care moare curând. Socrul se ramoleşte; e aproape orb, şi dospeşte în murdărie. Tinerii locuiesc în o vilă luxoasă. Bărbatul aduce, cât poate, în casă, tineri veseli ca să-i mai treacă de urât femeii. Şi se întreabă singur, la sfârşitul povestei: ce va mai fi de acum încolo?

Superbă lectură. Dar ce cocleală de suflet!... E ştiut: aşa se face de la naturalism încoace.

Ce să fie asta? Voluptatea adevărului? Pare că nu tocmai. Dacă ar fi astfel, de ce nu anchetă în toată legea? - Mizerii, destule cunosc - şi cât de exact! - ale mele, ale rudelor, ale mahalalei mele şi ale celei mondiale, mulţumită presei. Cinstit, trebuie să mărturisesc: faptul divers, când se prezintă cu enormitatea care trebuie, îmi e o delectare neasămănat mai rentabilă decât povestirile minunate ale lui Cehov, de exemplu. Nici vorbă: când cetesc cum stăteau lipiţi, pe pereţii camerei de oţel, creierii unui bancher de aci de la noi, mă înfior şi mă oţăresc desigur; totuşi simt o uşoară scărpinătură plăcută pe şira spinării şi la lingurea, - numai aşa, fiindcă aflu o poznă mare şi adevărată; ceva care nu aflu în fiecare zi. E neaşteptat şi e groaznic. Numaidecât mă cuprinde şi un neastâmpăr voluptuos: să caut un cunoscut care nu ştie noutatea. *Eu* să i-o spun, cel întâi. Clipa în care voi pune mâna pe amicul ignorant însă; mutra lui când va auzi, şi goana lui (şi a mea) după alţi amici, ca să le vărsăm noutăţile, pe care le vom face cât mai grozave -; aceste toate mă desfatează anticipat. E hidos; dar e aşa de bine! Te scuturi de monotonia drăcească a zilelor după calapod: e o adevărată mântuire. Spasmul delicios de la prima lovitură a noutăţii se va reproduce (dacă e destul de mare cazul) săptămâni şi luni, până-n procesul la juraţi, unde te înfunzi gras în marmelada de grozăvii şi măscări, meşteşugos învârtită de facăleţul lacom al avocaţilor şi al reporterilor.

E sălbatic, e scârbos, cât vreţi. Dar e bine. Şi e totdeauna aşa. Saturare, aci, nu este.

„Ce mult îmi place, duminica spre seară, să-mi beau vinul sub umbrar, cu prietenii, şi să povestească unul de cum se bat turcii cu ostile împăratului, şi e foc şi sânge pe câmpuri, departe, departe, la ei acolo, iar aici la noi e bine şi pace, şi negoţul merge frumos!"... - zic burghezii lui Goethe, plimbându-se tihnit, în ziua de Paşte, sub zidurile cetăţii.

Poate e acelaşi lucru, când citesc eu, ca adineaori, de hemoptizii şi halucinaţii, de cancer, de căsnicii urâte, cămări sărăcăcioase unde duhneşte a clei de cizmărie şi a pelinci murdare, unde o slujnică smintită de nesomn, strânge de gât un copil în leagăn...?

Sau, întrebând elegant, ca în tratatul de estetică: Cum se face că ne plac subiectele tragice?

însă nu-mi pare totuna. Tratatul de estetică nu vrea să-şi aducă aminte că subiectul „tragic" îmi place nu numai în carte şi pe teatru - în lumina înălţătoare a artei, cum am zice -: îmi place scandalul, teribil sau scârbos, întâmplat acum, aci - cât mai acum şi cât mai aci. Tocmai: îmi place cât de proaspăt, cât de gras, cât de pipărat. Negreşit - să nu mă atingă pe mine, nici pe ai mei, fiindcă atunci îmi pierd distanţa de contemplare.

Un estetician sociolog, umanitar vrea să mă consoleze dându-mi o idee superioară despre mine însumi. Nu înţelegi? Omul vrea să-şi lărgească sufletul, luând parte la suferinţele oricare, ale oricui. E o idee mare: setea de a simţi cu întreaga omenire.

Dacă înţeleg bine: există adică o nevoie irezistibilă de a simţi milă. Poate. Insă nu ştiu dacă se potriveşte aici. Ca să-mi exercitez mila, nu-mi trebuie să ştiu câte lovituri a primit victima în burtă, nici detalii ruşinoase despre poziţia cadavrului, de exemplu. Şi doar acestea primează, în lăcomia mea; fară îndoială acestea... In clipa aceasta mi-amintesc, din groaznicul La Rochefoucauld: în nenorocirea celor mai buni dintre prietenii noştri e ceva care nu ne displace. Asta e culmea; renunţ să mă mai controlez.

Dacă e o trebuinţă de a simţi mila, mai cu seamă de a o practica, de ce nu m-aş consacra, creştineşte, celor mai grele faceri de bine? Toate zilele şi nopţile vieţii mele, nu mi-ar ajunge... în loc de aceasta, îmi umplu capul cu vedeniile literaţilor şi sufletul mi se otrăveşte de chinuri şi urâciuni închipuite.

Şi milă de ar fi chiar, mila aceasta, pe care - destul de ciudat! - mi-o tot zgândăresc prin fantasme de spaimă sau de dezgust, poate fi ea curată? Să nu fie miezul ei plăcerea afurisită de a mă şti mai tare decât acei de care mă irit - ca să-mi fie milă? Nu plutea, în fundul inimii lui Cehov, voluptatea de a se şti divin superior mizerabilelor fantasme cu care ne desfată - ei, da, ne desfată! - pe noi, cum îl desfatase pe dânsul?

***Adevărul literar şi artistic*, nr. 538, 29 martie 1931, p. 5.**

NOUTATE LITERARĂ

„Eteocle, Au fond, ce que nous cherchons dans les livres, c'est toujours plus ou moins, l'autorisation de l'indecence. Ainsi, par exemple, j'y cherche quelque phrase qui m'autorise â coucher avec Ismene.

Polynice. Avec ta soeur?

Eteocle. Avec notre soeur. Eh bien, quoi? Et d'ailleurs, je cherche de bonnes raisons plutot pour elle; moi, personnellement je m'en fous.

Polynice. Et si je te foutais mon poing sur la gueule, personnellement... tu t'en foutrais peut-âtre un peu moins.

Eteocle. Essaie voir seulement... Toi, jaloux! Comme si, jusqu'â present, nous n'avions pas tout partage!...

Polynice. Jure-moi qu'entre Ismene et toi, il n'y a rien.

Eteocle. Jusqu'â present, non; je refoule."

Cetind acest *Oedip* al lui Gide, criticul care a numit *Antigona* sau *Oedip Rege* al lui Cocteau „une morne farce", va recunoaşte poate că s-a grăbit.

Cocteau rezumase liber subiectele originale. în text, un paznic zice: „Puis nous avons fait des farces, pour que personne ne s'endorme." Sau: „Tu aimes le paradoxe, monsieur le raisonneur." Sau Creon vorbeşte familiar despre cele două princese, nepoatele sale: „Ces deux **filles** sont completement folles."

Desigur, e prea modest, pentru a se chema farsă. Nici indicaţia de costum — „un carnaval sordid şi regal" — nu-mi pare decisivă. „Am pus *Antigona* în ritmul epocii noastre", este o mărturisire onestă care suspendă şi mai hotărât gândul de farsă. „Adaptare liberă după Sofocle." Puteţi dori mai multă claritate? „Costume pestriţe în stil ţigănesc. Antigona şi Ismena în cămăşi de noapte albe. Ismena ţine în mână o jucărie, de exemplu un cal mic de lemn."

„Derider un vieux chef d'oeuvre, deblayer ses matieres mortes, enlever la patine qui donne le change, â la longue sur une oeuvre mediocre mais n'ajoute rien aux chefs d'oeuvre, quoi qu'on en dise."

După atâtea declaraţii, farsele lui Cocteau, în cel mai rău caz, se prezintă onest. Atunci noi, de ce să ne expunem a cădea în frivolitate?

Nu e vorba: Cocteau a jucat furios pe adolescentul farsor. în toate chipurile el adoră acest tip al impertinenţei graţioase. Nu vedeţi însă că chiar această persistenţă

cere de la noi atenţie serioasă?... Un istoric al literaturii franceze celei mai nouă, ş care vrea să fie foarte înţelegător, Rene Lalou, se închide, pentru Cocteau, în ace frază ursuză. E păcat.

Oricine va striga: Offenbach... supra-Offenbach! şi va strâmba nasul, la „J m'en fous" al fiilor Jocastei lui Gide. „Oricine" poate avea dreptate. Referentu literar nu-şi permite să aibă dreptate ca oricine. Nu i se iartă, lui, să fie laolalt superficial şi autoritar.

Fără a jigni modestia, literaţii europeni se pot mândri, în sfârşit, că a consumat antichitatea clasică până la marginile digestibilităţii. Se mai pot închipu feluri în care această minunat durabilă provizie literară să nu fi fost gătită? Ca ş regele Cristof care, în povestea lui Anatole France, îmbrăca pe Madame de la Poul — „avec qui il avait des habitudes" — când în marinar, când în ulan, când în tiroleză când în apaş, poeţii apuseni au copiat, cu diversă candoare, modelele antice în chi de cavaleri, seniori şi castelane, sau ca umanişti recitatori de morală stoică, sau (înc mai simplu şi mai îndrăzneţ) în formă de curteni de la Versailles; iar apoi, su severitatea studiilor arheologice, ca figuri aspre şi barbare, întocmai cum ar fi fos adică grecii lui Homer pe vremea lor (înfierbântaţi cu erotică modernă la regretatu Hofmannsthal); în sfârşit, parodiaţi după gustul şi curajul vremilor.

Când popoarele romanice, în ultimul semisecol, începură cu râvnă nouă a-ş încorda latinitatea, a se simţi care va să zică cu o solemnitate specială păstrătoare zestrei mediteraneene, ele s-au crezut datoare a produce iarăşi *a la maniere de...* Greciei eterne. Nicidecum parodistic, ci lirism nobil, împănat cu mitologie vech lustruită proaspăt. La aurora acestei productivităţi neoantice, Renan, cochetul prec cu orice preţ, a şi întocmit, la masa unui otel din Atena, o rugăciune celebră, psalı profesoral dănţuit cu gingăşie arheologică.

Este ceva admirabil, sau cel puţin ciudat, în această duplicitate a Occidentulu Duhul supunerii care inspiră toate clasicismele este înduioşător. Cinci veacuri d când aţâţi literaţi din Apus, cu o smerenie monahală, cer iertare pentru păcatu capital pe care-1 fac — scriind, după ce au scris grecii şi romanii. Sumă mare d literatură s-a săvârşit cu sacul de cenuşă gata a fi turnat pe cap, după ultimul ver după ultimul rând prin care modernul îşi săvârşeşte păcatul de a scrie literar, atâte veacuri după Homer şi multe alte minuni nepătrunse.

Astfel literatura modernă apare ca efect al unui blestem misterios, anexă bizar a căderii lui Adam. în această trudă neînţeleasă de a imita ceea ce era decret inimitabil, înflorea neapărat o perversitate; alături de perversitate, autoironie. C cât se schimbau vremile, clasicismele apusene, toate, când nu erau simpl stupiditate şcolară, implicau un moft care creşte incurabil. Acest punct e, şi e abundent anunţat în *Rugăciunea pe Akropolis.*

De mult scrisese Gide: „Vreau să am groază de orice ruină. Ce straşnică mărturie de neputinţă e teama aceasta de ceea ce-i nou şi respectul de vechime. Epocelor creatoare le place să dărâme, pentru a avea şi mai mult de clădit, îngrijate a crea forme după chipul şi asemănarea lor. Pentru aceasta trebuie, mai întâi, să nu semănăm cu trecutul."

Cum aţi văzut, *Oedipul* lui Gide exprimă impacienţă, Cocteau vede în legenda tebană o nobleţă eroică de ţigani sau de troglodiţi; Gide, nişte tipi *fm de siecle,* â la Barres maniera primă; Pelopizii lui Hofmannstahl sunt aproximativ din clientela compatriotului său Freud. Ce vreţi! Stofa, uzată până la aţă, naşte vrând-nevrând parodie, deşi Cocteau chiar se osteneşte a pirueta când cu o mască, când cu alta, iar poetul vienez vrea să-şi ţie bine, cu încruntarea sentimentală, pe cea tragică.

încercarea de a galvaniza antichitatea dă astăzi comicărie sau grimasă.

în primii ani ai veacului trecut, un provincial din centrul Franţei, băiat abia scăpat din liceu, trimitea unei reviste pariziene o epistolă în versuri — *Sur les Grecs et les Romains.*

Joseph Berchoux a fost un mediocru perfect, şi a rămas un obscur. Numai gastronomii bibliofili cunosc tratatul său de artă culinară în versuri. Epistola pomenită a avut totuşi oarecare faimă, cel puţin tirada care începe cu versul, câtva timp proverbial: „Qui nous delivrera des Grecs et de Romains!" — şi ajunge la implorarea: „qu'il ne soit plus parle de Grecs, je vous supplie". Fireşte, toate chinurile gramaticale în şcoală i se par distracţie uşoară pe lângă caznele realizate de teatrul clasic.

„Ce fut bien pis encor quand je fus au theâtre,
Car je n'entendis plus que Phedre et Cleopâtre,
Ariane, Didon, leurs amants, leurs epoux,
Tous princes enrages hurlant comme des loups,
Rodogune, Jocaste, et puis les Pelopides,
Et tant d'autres heros noblement parricides...
Et toi, triste familie, â qui dieu fasse paix,
Race d'Agamemnon qui ne finit jamais,
Dont je voyais partout les querelles antiques,
Et les assassinats mis en vers heroiques"...

Citatul îmi pare util. Berchoux a nemerit să vorbească în numele a patru veacuri de poezie gimnazială, şi în stilul lui Boileau.

Să nu dispreţuim pe cei simpli; să înţelegem că provizia clasicistă se degradase până mai jos de nivelul lor. Balastul umanistic începea a fi un simptom de cădere a Apusului. Un ideal prestigios devenea rutină abrutizantă. în Franţa, culmile dintâi

ale spiritului nou — Descartes, Pascal, La Rochefoucauld — ignoră, într-un fel sau altul, antichitatea.

Ar fi alarmant ca, după atâta măcinare de grăunţe clasiciste, Occidentul să nu fi izbutit a înţelege nimic din actualismul şi independenţa splendidă a vechilor greci. Atâtea veacuri de năduşeli pe texte antice să se încheie în barbară inepţie? Adevărat, fanaticii religiei clasiciste, întru cât sunt sinceri, pornesc obişnuit de la convingerea, nediscutată şi neanunţată, că lumea europeană n-a învăţat, nici n-a creat nimic valabil de la Renaştere încoace. Se dă astfel, pe negândite, generaţiilor care s-au urmat de la 1500 încoace un certificat foarte curios de imbecilitate. Dacă în atâtea veacuri, creierul european n-a fost vrednic să fructifice, pe seama lui proprie, moştenirea clasică, atunci, sau creierul acesta e debil, sau moştenirea antică peste măsură stearpă.

Să ne mirăm că, în Gide, reîntineritul Eteocle zice: „Je m'en fous?" Trebuie să zică, dacă vrea să ne fie acceptabil. Dacă deschide scrinurile clasiciste, literatul actual trebuie să-şi fabrice, cât mai abil, o naivitate ingenioasă. Efectul poate uşor să fie un persifla) drastic. Celor de azi nu le rămân mijloace blânde pentru a dovedi că au profitat de exemplul superbei spontaneităţi eline. Parodia seamănă aci a răzbunare violentă. Dar smucitura se impune după cinci secole de poezie pedagogică.

„Allons, allons! Oedipe, ne t'embarque pas dans de trop longues phrases dont tu risques de ne pouvoir sortir. Dis simplement ce que tu as â dire et n'apporte pas â tes paroles ce gonflement que precisement tu pretends eviter dans ta vie." Oedip se aprostrofează astfel pe sine, dar vorbele sună ca un ultim salut umoristic pe care Gide îl trimite tuturor eroilor antici umflaţi şi decoloraţi prin veacuri de întrebuinţare şcolară.

Nervii artiştilor sunt extrem de sensibili pentru numele proprii. Numele proprii antice sunt stoarse de orice suc viu. Când le auzim, în repetare literară modernă, exclamăm: iar?! Spiritul Occidentului a abuzat de antichitate ca de un stupefiant. Dezintoxicarea e totdeauna cu scârbă. Şi, îndeosebi, pentru ca un nume să-mi sune astăzi tragic, trebuie, înainte de toate, să nu fie grec sau roman. Aceste nume sunt pătrunse de praful fad al unei pedagogii literare semimilenare. Pentru a ni le reface tolerabile, personajul clasic trebuie să se grăbească a zice, cel puţin, *Je m'en fous.* Cu acest preţ numai, îi mai pot da ospitalitate serioasă. Nu rabd fantoma antică, decât dacă-mi dovedeşte că ştie, esenţial, ce s-a petrecut în Europa nostră, de la moartea marelui Pan, până la ieşirea de sub tipar a volumului *Variete II.* Ieşirea de sub tipar este o eminent grosolană indicaţie; nu pot recurge la insondabilele stări spirituale din care a rezultat, în fond contra dorinţei intime a autorului, volumul, în toată oroarea preciziunii sale materiale.

Vorbesc de Paul Valery: *Oedipe* a lui Gide s-a tipărit întâi în *Commerce.* Valery este primul nume semnat între conducătorii acestei publicaţii.

Printre elegantele ce ni le împărtăşeşte periodic acest mândru poet se află şi lipsa lui de stimă şi simpatie pentru noutate ca atare.

Am dintru-întâi tristețea de a găsi la Valery — tocmai! — în combaterea noutății, oarecare idei comune: noutatea e lipsită de noblețe — „trebuie să dăm ideilor celor mai nouă un aer nobil, să le prezentăm nu pripite, ci bine coapte"; noutatea, sau, zice Valery, singularitatea, sunt prejudecăți romantice... Idei comune, ziceam; mai precis: idei ale unei estetice de scolastică eleganță care zice: noutatea e lipsită de distincție. „Omul de gust nu crede în surprize, legea unică a artelor moderne. Pe mine, *noutatea,* nici *geniul,* nu mă farmecă, ci măiestria."

Valery s-a chinuit mai grozav decât mulți alții, în cercetarea originalității, şi practic, dar şi teoretic (ceea ce e infinit nobil). Este o fericire reconfortantă că ideile lui Valery contra noutății nu sunt îndărătnice. „Ceea ce îmi e greu, îmi e totdeauna nou (şi altădată poetul spune că nimic nu iubeşte el mai mult decât greutatea). Orice viziune a lucrurilor care nu e stranie, e falşă."

Iată, astfel, ne înțelegem: Valery preferă surpriza şi noutatea tot numai în unele şi aceleaşi lucruri. E mai distins — noutate cu oarecare patină a unei identități; ceea ce ne leagă, prin urmare, cu un trecut ce înnobilează. Insă, dintr-un punct de privire filozofic, deosebirea îmi pare aproape-aproape frivolă. De ce să punem atâta preț pe *acelaşi}* Se ascunde aci o vanitate pe care teoria cunoştinței lesne ar putea să o dovedească.

Aceste dificultăți speculative îmi par neglijabile, în raport cu plăcerea pe care ne-o dă publicarea de *noutăți* şi *surprize* în revista condusă de acel cărui noutatea şi surpriza îi sunt, zice el, antipatice.

Câteva pagini mai departe de *Oedip,* în aceeaşi fascicolă din *Commerce* cetim, sub titlul *La philosophie d'un certain Plume:* Etendant les mains hors du lit, Plume fut etonne de ne pas rencontrer le mur. Tiens, pensa-t-il, les fourmis Pont mange... et il se rendormit. Peu apres sa femme Pattrapa et le secoua: «Regarde, dit-elle, faineant! pendant que tu etais occupe â dormir on nous a voie notre maison». «Bah, la chose est faite», pensa-t-il. Ensuite le firoid le reveilla. II etait tout trempe de sang. Quelques morceaux de sa femme gisaient preş de lui. «Avec le sang, pensa-t-il, surgissent toujours quantite de desagrements...» et il se rendormit."

Ce bune surprize, şi ce adânc înțelesese Platon (iar!) că în centrul creator al spiritului stă mirarea!

Viața Româneasca, nr. 6, 1931, p. 293—297.

HENRI BREMOND: „RACINE ET VALERY"

Notes sur l'initiation litteraire. Paris, Bernard Grasset, 1930

Părintele Bremond ne previne că intenția sa primară fusese o carte *De Virgile a Valery.* Soarta a hotărât altfel, şi eminentul cleric literat ne-a dat, în loc de o carte, trei: *La Poesie pure — Priere et poesie — Racine et Valery.* Racine în locul lui Virgil: rămânem în cea mai bună tradiție latină. Critica franceză, de trei veacuri, apropie pe cei doi poeți, special înrudiți prin eleganța lor supremă. Negreşit, tema fundamentală e tot poezia pură.

Poezie pură, poezie în sine. Formula apare, înainte de Valery, la Tancrede de Visan şi în *Mallarme* al lui Thibaudet. Dar ideea aceasta o cunoşteau şi Platon, Goethe, Poe, Baudelaire, ca şi profesorii Bradley *(Poetry for Poetry's sake)'* şi Middleton Murray. Importantă rămâne totuşi sublinierea lui Valery: „în veacul XIX se accentuează în literatura franceză o voință remarcabilă de a *izola* definitiv poezia de orice altă esență decât ea însăşi". Şi adaogă: „O astfel de preparare a poeziei în stare pură o precizase şi recomandase, cu cea mai mare precizie Edgar Poe." Părintele Bremond crede, ca şi Remy de Gourmont şi ațâți alții, că faimoasa schiță a lui Poe e o mistificare. Din contra: Valery descrie, din experiența sa, „inscripția" poetică întocmai ca Poe în *Filozofia compunerii.*

Părintele Bremond se adresează, zice începătorilor şi mai mult celor bătrâni. Nu-i niciodată prea târziu pentru a învăța să deosebeşti poezia de proză. „Prin o serie de masaje pedagogice caut a familiariza pe cetitor cu metafizica purului şi a impurului."

Prevenim pe cetitor să nu se gândească, văzând aceste cuvinte ale părintelui Bremond, la ideea de *pur* fixată de Kant în filozofie. Kant tindea la un maximum de precizie în delimitarea unor poziții ale spiritului. Plecând de la propoziția foarte hotărâtă a lui Valery: „e proză scrierea care are un scop exprimabil prin o altă scriere", părintele B. ne anunță, chiar în prefață, că poezia pură este acel *je ne sais quoi,* cărui părintele Bouhours, un răposat coleg al lui Bremond în finețe estetică îi consacrase un dialog întreg, în plin veac XVII. Pentru însemnătatea lucrului propun să neglijăm acel „nu ştiu ce", şi să reținem că toată această osteneală delicată spre a determina poezia e un episod în istoria diferențierii spiritului.

în procesul de lămurire a pozițiilor spiritului, distingerea poeziei din o confuzie moştenire veche cât specia noastră însăşi, desfacerea poeziei de elocvență şi

poeticei de retorică, semnifică o delimitare din ce în ce mai minuțioasă a domeniului estetic. Luminarea aceasta s-a făcut încet şi greoi, filozofii subordonând, în multiseculară îndărătnicie, postulatelor moralistice fenomenul estetic în toate aspectele sale. Evoluționismul metafizic al lui Hegel, ca şi cel pozitivist, înrădăcinară prejudecata aşa-numitelor explicații științifice. Gândirea europeană — fireşte, gândirea obişnuită şi a literaților, mai cu seamă — s-a închinat, timp de vreo trei sau patru generații, căutării originilor, lăsând să se lățească o confuzie diletantică asupra determinării fenomenelor în ele însele. După modele intelectuale din veacul trecut, ar părea medievală o încercare de precizare ca aceasta a poeziei pure. Pe atunci era de superioară eleganță să se confunde atitudinea estetică, de exemplu, într-o vagă imagine de energii sublime, topind-o în ideea de solidaritate socială, de amor umanitar sau de altă specie; şi aceste confundări se prevalau de prestigiul explicațiilor genetice sau al unei vaste comprehensiuni ce disprețuieşte a se opri la distingeri scolastice. Evoluționismul pierdea legătura cu spiritul filozofiei critice şi refuza aproape orice teorie a cunoştinței. însă mersul necesar al filozofiei ca şi al artelor ne-a depărtat de la idolatrizarea explicării genetice, ne-a învățat a ne interesa să distingem obiectele în ele însele, ne-a adus a simți că în cercetarea structurii spiritului, psihologismul şi sociologismul au introdus deprinderi necioplite.

Astăzi încă, gândirea europeană se află în reacție contra acelei orientări care împrăştia fară delicatețe analogii şi procedări biologice peste tot cuprinsul teoriei. Astfel, nouă, ne e necesar şi normal să întrebăm ce e „poezia pură". Poezia s-a desfăcut de religie şi cult; ea se desface de morală şi de ştiință. Este o fatală ieşire din nevârstnicie: omul nou se joacă fară guvernante. Şi în sfârşit: aşa e; şi întâmplarea nu e o nenorocire. Cu atât mai puțin, cu cât se fabrică din gros o marfa care nu e nici artă pură, nici morală pură, nici ştiință pură — dinadins. E un amestec practic care consolează de orice rele. însă la propoziția lui Valery, bucuros primită de părintele Bremond, că nu e posibil poem care să fie numai poezie pură, e profitabil să observăm, cu consimțământul categoric al lui Valery, că, din secolul trecut, se întăreşte un apetit clar de a izola poezia de tot ce nu este ea. Putem crede că gradul în care se realizează poezia pură este în funcțiune de exercițiu şi al poetului şi al cetitorului; şi e imaginabil ca, eventual, un cetitor bun să poată extrage poezie pură dintr-un poem, mai multă decât ştia poetul că a pus.

Exemple impresionante de gradul în care un om nou e capabil a vedea poezie pură, ne dă îmbelşugat însăşi cartea părintelui Bremond. Pomenesc aci unul care e cu deosebire tare. Părintele Bremond, cu mare dreptate, respinge „clişeul exasperant" (pag. 48) al criticii franceze tradiționale, care de două veacuri, tot zice: „le grand siecle frangais, unique par la connaissance qu'il a eu de l'homme". Ce ştiu literații franceji, de la Malherbe la La Bruyere, care să nu fi ştiut *Biblia,* Homer şi ceilalți clasici antici, părinții bisericii, Rabelais, Montaigne, Cervantes, Shakespeare?... „Racine nu ne *învață* nimic în privința inimii omeneşti." Şi nici nu

cerem aşa ceva poeziei. Iar în privința lui *„Si vis me fiere"* al lui Horațiu, copiat de Boileau, părintele Bremond opune acelaşi refuz clar: „toute poesie qui fait pleurer est impure" (pag. 65).

Racine et Valery examinează ideile literare ale clasicilor şi ale romanticilor în raport cu ideea „poeziei pure". Problema „simplicității" şi a „ornamentului" — subiect de mare iritație în estetica lui Benedetto Croce şi a şcolarilor săi — aşa cum au înțeles-o criticii franceji din secolul XVII până la Sainte-Beuve, istoria comparării lui Corneille cu Racine, poezia pură în raport cu tragediile biblice (o materie pe care aşteptam lacom să fie tratată de un cleric atât de literar), şi, în sfârşit, criticarea abuzului de biografie în studiile literare, sunt contribuții la teoria poeziei ca şi la istoria tradiției clasiciste în Franța, lucrate cu o exactitate de gândire şi o cunoştință de fapte ce asigură cărții rang de tratat obligatoriu.

Viața Românească, nr. 7-8, 1931, p. 203-206

BILANȚ FRANCEZ

De la mijlocul veacului trecut, marile inițiative în artă sunt ale francezilor. Doctrina artei pentru artă, cu antecedentele şi urmările sale în practicarea poeziei de orice gen — Gautier, Flaubert, Baudelaire; simbolismul, sau mai precis: Verlaine, Rimbaud, Mallarme; pictura impresionistă împreună cu cele mai interesante nemereli ale cubismului şi altor ultime intenții de inovare; în sfârşit, Debussy cu noutatea gamei şi a armoniilor sale — sunt fenomene franceze.

Această strălucire nu pierde mult, dacă neglijăm abilele atitudini anticizante ale unor poeți cu care, ca Moreas, Henri de Regnier şi, mult mai jos, aproape de nivelul bocciului, Albert Samain: aşa-numita renaştere latină sau mediteraneană. Episodul acesta face parte din istoria opresiunii clasiciste, atât de caracteristică vieții literare franceze. Şi aci îndată trebuie amintit că nu Franța a fost în stare a fi patria prin excelență a artei literare realiste, ci Rusia. La francezi excesul însuşi de conştiință artistică şi de educație literară împiedica desăvârşirea unui stil căruia cu tot dreptul i s-ar cuveni calificarea de realist. Francezilor le-ar fi trebuit o prea mare doză de rezignare literară, pentru a ajunge să facă artă realistă. Transparența şi impersonalitatea perfectă a scrisului, viziunea obiectivă a personajelor şi întâmplărilor, calități pe care, în teorie, toți scriitorii francezi de intenție realistă le considerau ca fundamentale pentru o artă realistă, nu le puteau uşor obține nişte literați care, ca cei francezi, sunt cu exces dresați a face stil, a tinde, pe o cale sau alta, la o frumusețe verbală oarecare.

Tocmai dimpotrivă, scrisul ruşilor, fie că-şi iau materialul, ca Tolstoi, din toată varietatea experienței omeneşti, fie că ne arată o lume violentă şi bizară, ca Dostoievski, ne lasă aceeaşi impresie de obiectivitate panteistică, făcută oarecum din o linişte esențială, din o atenție naturală şi egală ce continuu se interesează de toate lucrurile, aşa cum sunt şi cum vin. Un sentiment de vigoare calmă este semnul distinctiv al artei realiste ruseşti, care primeşte şi arată lucrurile cum vor ele să fie, şi nu amenajate şi drese, în aşezări şi cu accente meşteşugite, pentru a forma tablouri având o arhitectură dinadins amuzantă sau instructivă.

Opoziția între maniera franceză şi cea rusă se poate arăta excelent prin comparație între Dostoievski şi Maupassant. Amândoi preferă subiectele violente, însă pentru Dostoievski materialul violent era obiect de experiență normală; de aceea expunerea lui are acea obiectivitate, şi dramatică şi narativă, care minunează

pe oricare cetitor priceput şi neprevenit. Maupassant, din contra, se excită şi se alarmează de subiectele sale, obsedat cum e de efectul literar. în felul său de tratare, materialul violent se aranjează în tablouri senzaționale. El are necontenit publicul în gând, şi vrea să-1 irite. Metoda lui este anecdotică. Povestirea sa are caracterul istorisirii brutal stilizate a călătorilor fantezişti, are excesivitatea palavrei vânătoreşti, care vrea să vază jur-împrejur gurile căscate ale ascultătorilor. La Maupassant, artificiile literare s-au concentrat cu timpul în o manieră unde reportajul de curte cu jurați se combină cu carnetul high-life şi cu foiletonul sentimental.

Criticii francezi, ca oameni cu excesivă cultură literară şcolară, nu iau seama că Maupassant avea o retorică foarte vizibilă, obişnuit de calitate banală; şi de aceea ei vorbesc aproape unanim, de transparența clasică — şi realistă! — a stilului său. Refuzul categoric al lui Flaubert de a ține socoteală de aşa-numitul realism are o adâncă semnificație.

De altă parte, însuşi excesul de tradiție şi dresaj literar i-a făcut pe francezi cu deosebire apți pentru revoluții artistice pregătite şi conduse cu multă cheltuială de teorie, cu o voință adică perfect luminată, deci cu puternici sorți de reuşită. Modelele poetice cele mai nouă tot franceze sunt.

Voltaire spunea: *de toutes les mtions polies, la notre est la moins poetique.* O vorbă nu se poate mai caracteristică de literat francez din secolul XVIII. în vremea aceea, spiritul francez, conținut în o tradiție care începuse cu Malherbe, se curățise bine de poezie, şi în prima jumătate a veacului filozofilor s-a ridicat o polemică sistematică împotriva poeziei ca atare. Era o concluzie de mult şi adânc pregătită: spiritul clasic era esențial ştiințific, practic, deci, în anume înțeles, şi didactic.

Se poate spune că, de la romantici, toate energiile literare, în Franța, caută a dovedi că vorba lui Voltaire despre incapacitatea poetică a francezilor era falsă. De la romantici înspre zilele noastre, scrisul francez vrea să devie poetic, dând din ce în ce mai mult drum liber fanteziei, fără teamă de ciudățenii, de dezordine, de păcat contra bunului-gust (un idol cu deosebire sever al literaturii franceze tradiționale), contra bunului-simț, contra simetriilor stricte, contra eleganței, nobleței, seriozității - virtuți care, mai mult decât altele, serveau a defini poezia şi a fixa obligațiile elementare ale poetului.

Pe cetitorul care s-a oprit la Hugo, sau a înaintat cel mult până la retorica, foarte tradițională, întinsă de Baudelaire peste nişte subiecte capabile a da fiori de scârbă sau groază burghezilor cu ambiții literare pronunțate, îl sperie poezia franceză nouă, prin obscuritate, prin prozaism, prin ironie, prin impudoare. Perplexitatea acestui cetitor se rezolvă în dispreț. „J'attends qu'on me traduise cela en franfais" — şi pleacă să-şi domolească spiritul în cronicele regretatului Souday sau ale eternului Vautel.

„Je m'embâte; cueillez-moi des jeunes filles et des iris bleus...
Ces vers que je fais m'emb£tent aussi..."

(Francis Jamme

Cetind *jem'embâte* într-o carte de poezii, omul care crede că din adolescenţă ştie bine ce e poezia, se supără, convins că n-are în faţă decât o farsă dinadins contra lui pusă la cale. Supărarea se apropie de dambla, dacă i se întâmplă omului să cază pe:

„Doux comme le Seigneur du cedre et des hysopes
Je pisse vers les cieux bruns tres haut et tres loin
— Avec Passentiment des grand heliotropes."

(Rimbâud)

Este cu atât mai teribil, cu cât bucata îl momeşte pe cetitorul cuminte prin titlul *Oraison du soir.*

Dar:

„Surgi de la cropue et du bond
D'une verrerie ephemere
Sans fleurir la veillee amere
Le col ignore s'interrompt."

(Mallarme)

— ? La aşa ceva, cetitorul cuminte s-ar putea linişti, înţelegând că e vorba de un pensionar al balamucului sau de un poseur fară ruşine.

Cetitorul cuminte este un subiect important pentru noi care, din meserie, studiem literatura - important şi fermecător. Cetitorul cuminte e ca un copil dat în seama noastră, a studioşilor de literatură. Suntem obligaţi a lua bine seama până unde îl putem duce pe drumul noutăţilor literare.

Din scriitorii vechi, care stau pe poliţele cetitorilor celor mai cuminţi, unul singur, Heine, i-ar putea ajuta să facă doi-trei paşi curioşi spre poezia actuală — Heine cu metoda lui de a rezolva lirismul prin persiflaj, sau de a-1 da chiar peste cap.

„Das Frăulein stand am Meere
Und seufzte lang und bang,
Es rtihrte sie so sehre
Der Sonnenuntergang

Mein Frăulein, sein Sie munter,
Es ist ein altes Stiick:
Hier vorne geht sie unter
Und kommt von hinten zuriick."[1]

Neruşinările lui Rimbaud, sau demenţa lui Mallarme, le rezervăm copiilor viitori, dacă ţinem să luminăm, în arta poetică, majorităţile. Şi la aceasta trebuie mai ales să ţinem, dacă ne temem de a cădea în obscurantism.

în inventarul francez, poezia dramatică şi arta scenică trec, de zeci de ani mereu s sigur la pierderi. Conducerea au luat-o de mult scandinavii şi ruşii; mai **de** T â n d au venit germanii şi Pirandello. Teatrul francez de pretenţie tragica in toa* eClemteîe sale, text, joc, declamaţie, adoarme. Asupra lui pare să troneze gemul lu SSo£« si familia. Cu acest teatru se consolează, la urma urmelor, cetitorul cuminte de orice nouă ticăloşie a artiştilor literari.

*Adevărul **literar şi artistic,*** **nr. 556, 2 august 1931, p. 1.**

LUCIAN BLAGA: „EONUL DOGMATIC

București 1931 - „Cartea Românească"

Spune autorul: este lucru destul de curios că, până acum, nici filosofii, nici teologii, nu au observat deajuns „sensul *metodologic"* al dogmelor. Cercetarea acestui sens ne duce la întrebarea: „nu cumva s-ar putea deschide undeva noi perspective filosofiei prin transplantarea în ea a metodei *dogmatice,* întrebuințată până acum aproape exclusiv numai în domeniul celălalt, asupra căruia gândirea filosofică s-a străduit să arunce tot discreditul?" (domeniul *celălalt* este acel religios). Se va arăta, „în cele din urmă", că există „posibilități de reactualizare ale metodei dogmatice".

Prin *dogmă* se înțelege aici: „orice formulă intelectuală, care, în dezacord radical cu înțelegerea, postulează o transcendere a logicei". Exemplu eminent: afirmația lui Philon Alexandrinul că, *din substanța primară emanează existențe secundare tară ca prin acest proces substanța primară să sufere vreo scădere.* Și exemplu memorabil, fiindcă „purcederea duhului sfânt de la tatăl" din dogmatica creștină este o reproducere a aceleiași idei. Autorul accentuează: „dogma nu este confinată în teologie, nu e legată de revelație". Dogma corespunde unei atitudini *intelectuale,* deși „într-o anumită măsură ea presupune o renunțare la intelect". Pe autor îl interesează „structura lăuntrică" a dogmei, ca un sistem „ce *se formulează pe un plan tot de intelectualitate'.* Cercetată pe un astfel de plan, structura dogmei poate fi descrisă ca o „antinomie transfigurată". *Transfigurată,* zice autorul; a vorbi cumva de „mascare" sau „escamotare" ar constitui o nedreptate injurioasă față cu acei care au construit dogmele. Acea „transfigurare" e operată de „misterul pe care dogmele-l exprimă". „Transfigurarea nu e o soluție, dar ține oarecum loc de o soluție. O antinomie (transfigurată sau nu), deși din punct de vedere logic reprezintă un zero, poate să joace uneori în cadrul operațiilor intelectului și un alt rol decât rolul unui nimic; o antinomie poate să reprezinte și echivalentul intelectual al unui mister. Acest lucru l-a ghicit mai întâi filosofia patristică în toată profunzimea sa, și acest lucru trebuie ridicat din nou în conștiința filosofică a timpului." Insă, deși „părinții bisericii sunt metafizicienii cei mai adânci prin *atitudine",* autorul crede că dogmele, neoplatonice ori creștine, „luate fiecare în parte ne sunt în întregime străine prin conținutul lor. Ni se par perimate. în ele se constelează un material teoretic învechit."

Dogmele nu servesc autorului decât pentru stabilirea unui „tip de cunoaștere" sau „tip de ideație"; și tema și-a ales-o, pentru că „până acum nu s-a încercat o analiză mai minuțioasă a structurii dogmei și a procedeelor ei".

După această prealabilă înțelegere asupra sensului dogmei și a felului cum intenționează să așeze în filosofie *metoda dogmatică și spiritul dogmatic,* autorul discută „paradoxiile metafizicei" (Eleați, Hegel, metafizica indică), și pozițiile contradictorii în știință (convențiuni matematice, ca numărul imaginar și transfinitul lui Cantor), pentru a ilustra, prin paralele analogice sau echivalente, iraționalul dogmei.

Urmează critica noțiunii de „gândire prelogică" (Tylor, Frazer, Andrew Lang, Levy-Bruhl). „Mintea primitivă se deosebește de mintea civilizatului prin *element[e] fundamentale de conținut, dar nu prin funcțiuni logice".* Conținutul minții primitive îl formează „ideile magice"; prin aceste idei numai se stabilesc legăturile între termenii judecăților la primitivi. Asemenea idei s-au strecurat desigur la misticii din toate timpurile („uniunea mistică" creștină, de exemplu); însă aceste elemente le exclude autorul din discuția dogmei ca „tip de cunoaștere": „— din cauza naturii pentru omul civilizat deosebit de problematice a ideilor magice, se impune ca în analiza structurală a formulelor dogmatice să nu se recurgă la formule în care intervin într-un fel sau altul elemente magice". Ne permitem a întrerupe aci referatul nostru cu această observație, care nu vrea decât să completeze: în judecățile care formulează o dogmă copula (este, sunt,) „încetează de a mai avea un sens de interdelimitare, împrumutând mai curând un sens de *evadare* din spațiul logic" notase autorul mai sus; nu crede el că, prin joc liber pe înțelesul copulei însăși schema logică a dogmei implică efecte de „cunoaștere" echivalente, dacă nu identic[e] gândirii magice?

După aceste examene, în care „dogma a rezistat operațiilor comparative ca un tip de cunoaștere aparte", ni se lămurește, în definitiv, cum dogma „deși presupun[e] într-o anume măsură o renunțare la intelect, se formulează pe un plan tot de intelectualitate": „în afară de credință și analizând dogmaticul pe un plan abstract și numai din latura sa intelectuală" el ni se arată ca un rod specific al „intelectului extatic". Autorul ne îndeamnă să distingem două stări fundamentale ale intelectului: starea „enstatică" și starea „extatică". Cea întâi stare este acea a intelectului așezat în „cadrul funcțiilor sale logice normale"; cea de a doua se produce atunci când intelectul „trebuie să evadeze din sine, să se așeze cu hotărâre în afară de sine, în nepotrivire ireconciliabilă cu funcțiile sale logice". Iată deci, „intelectul care sare din sine, din încheieturile sale funcționale, utilizând totuși concepte intelectuale" este acel care produce dogmaticul. Intelectul extatic nu e extazul; extazul implică element emoțional, pe când, în dogmă, „cel ce se așează afară din sine e *intelectul* nu *sufletul'.* Autorul dorește ca intelectul extatic, degajat de orice dogmă cunoscută, să fie reintegrat în toate drepturile sale. Experiența, crede autorul, „cuprinde rodnice înclinații care împing intelectul în *extazie".* E regretabil

mult că autorul „se mărgineşte să enunţe aici această posibilitate în chip principial şi programtic, fară de a intra în amănunte". Aceasta accentuează prea mult caracterul de deziderat pios, de program nu destul de preciz al prezicerilor autorului. Mai departe adaugă: „Nu ne îndoim că dogmatismul va lua cândva proporţii de curent spiritual. Deocamdată nu putem avea decât bănuieli şi vaga presimţire că cel puţin în unele cazuri se impune formularea intelectual-estetică a transcendentului." Şi mai departe se întreabă, nu cumva viitorul „care poate închide în sine toate surprizele", va reînvia „dogmatismul şi în sens de constrângere", sau „noi gândiri *mitice"?* Să-mi fie îngăduit, a pomeni aci, exclusiv de dragul obiectului, că dl. Blaga, din o rară bogăţie de informaţie şi de reflecţie, confirmă ceea ce subsemnatul nota aci, acum opt zile, în privinţa agoniei individualismului: mă bucur îndeosebi de formularea sa care vine atât de bine în sprijinul simptomului semnalat şi de mine: „Nu e exclus ca etosul să se întemeieze pe stilare anonimă, şi cultul individualităţii să cadă cu desăvârşire în desuetudine."

„în dosul dogmelor vedem mai mult decât numai nevoia de sinteză; acest mai mult e setea de mister, tendinţa de a apăra misterul metafizic de orice încercare de raţionalizare a spiritului omenesc." Intelectul „extatic", este el altceva decât o deghizare a acelei „sete" şi a altor apetite înrudite cu ea? în acest punct numai, cartea d-lui Blaga nu spune destul. Elementul „emoţional", mai şcolăreşte: raţiunea practică, este, fară suficientă justificare, neglijată în analiza dogmei, şi credem că în ea stă interpretarea structurii însăşi a dogmei, şi distingerile *plus-cunoaştere, zero-cunoaştere, minus-cunoaştere* nu izbutesc să ne consoleze de abandonarea conceptului de *cunoaştere,* simplu şi autentic, într-un vag capricios. Perpetuarea acestei neglijări va face ca metafizica să nu fie decât o poezie nu de tot onestă. E un blestem care mână atitudinile de „suflet" să se învârte, ca nişte duhuri care nu-şi găsesc trupurile, în jurul intelectului „enstatic", pentru a se înveşmânta, măcar cum s-o putea, din rechizitele sale. Iar metafizica oamenilor de ştiinţă fizică şi biologică rămâne surprinzător rudimentară; de la exemplele ingenios adunate de Chamberlain în lecţiile sale despre Kant, materialul pare numai să fi sporit. Această metafizică nu e o instanţă care să caseze în teoria cunoştinţei.

Dar ce are a face, în definitiv! Domnul Blaga ne-a dat o carte de care poate fi mândră literatura română. Avem puţini în stare a expune abstracţiile cu aşa desăvârşită eleganţă. în afară de oarecare cedări ispitei, foarte juvenile, de a risipi termeni tehnici — la care socotim şi pompos şcolărescul *eon* din titlu, — scrisul d-lui Blaga este de adevărat maestru; şi nu mai puţin informaţia, şi nu mai puţin limpezimea, subtilitatea şi energia gândirii sale.

Adevărul literar şi artistic, **nr. 570, 8 nov. 1931, p. 9.**

O REPLICĂ DIN „MACBETH"

„LADY MACBETH

These deeds must not be thought
After these ways; so, it will make us mad.

MACBETH

Methought I heard a voice cry „Sleep no more!
Macbeth does murder sleep", - the innocent sleep,
Sleep that knits up the ravell'd sleave of care,
The death of each day's life, sore labour's bath,
Balm of hurt minds, great nature's second course,
Chief nourisher in life's feast.

LADY MACBETH

What do you mean?

MACBETH

Still it cried „Sleep no more!" to all the house:
Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor
Shall sleep no more, — Macbeth shall sleep no more.[1]
(Act. II, sc. I).

Neglijăm dezvoltarea asupra somnului - „the innocent sleep" şi celelalte — cu elocvenţa ei veche, care se şi lasă uşor dezlipită de strigătul: Macbeth a ucis somnul Vorbele aceste fac erupţie. E o dezlănţuire neaşteptată şi deplină a fantaziei, care ne aruncă departe de planul retoricii: nu se explică, aci, nu se compară, nu se deduce în nici un fel precis raţional nu se leagă - ci legătura stă ascunsă în tonul interio şi adânc al unui total de impresii. Nu e apropiere discursivă; e alipire bruscă, pri simpla înrudire subtilă a unor teme emoţionale. Cititorul nărăvit clasiceşte întreabă aici întocmai ca Lady Macbeth: ce spui? Macbeth vorbeşte ca în transă rămas singur cu cele ce a văzut şi a făptuit acum câteva clipe. Să observăm că aceast

izolare nemijlocită a unui personaj, care de altfel se găseşte în dialog, a devenit procedare caracteristică în dramatica nouă, la Wedekind îndeosebi: un mijloc drastic de a formula culminant starea de afect a vorbitorului.

„Macbeth a omorât somnul" persistă, ca un laitmotiv. Imaginea caută a deveni obsesie, a halucina prin cuprinsul ei misterios, pe care-1 simţim, total şi adânc, fară ca să se ivească în noi trebuinţa de a-l analiza. E o înţelegere bruscă, muzicală şi, prin aceasta, o realizare desăvârşită a postulatului mallarmeist: poezia trebuie să sugereze, nu să numească. Vorbele lui Macbeth vin să răsune în un tablou de nuanţe înfiorătoare, acumulate muzical, prin înrudirea accentelor afective. „Pas la couleur, rien que la nuance./ Oh! la nuance seule fiance,/ Le râve au râve et la flute au cor" — ne învaţă Verlaine.

Destul de curios prematură ne apare, la Flaubert chiar, mărturia că, pe el, în romane, fabula nu-1 interesa. „Când scriu un roman, mă gândesc să redau o coloraţie, o nuanţă. în romanul meu cartaginez vreau să dau ceva purpuriu. în *Madame Bovary*am avut numai ideea de a reda un ton, culoarea aceea de mucigai în care trăiesc clopotele. De fabula pe care aveam să o tratez îmi păsa atât de puţin, încât, numai câteva zile înainte de a începe a scrie, îmi închipuiam pe *Madame Bovary* cu totul altfel. în acelaşi mediu şi în *aceeaşi tonalitate,* avea să fie viaţa unei fete bătrâne, bigotă şi castă" (în *Journal des Goncourt,* tomul I, sub 17 martie 1861). Cu cât mai izbitoare este, dar, realizarea lui Shakespeare, una din acele impresionante anticipări seculare cu care ne surprinde, rar şi straniu, istoria artelor!

„Lumina lunii îmi cădea pe pat, la picioare; şi urma ei închipuia o piatră albă şi lată. Nu dorm, nu sunt nici treaz şi, în starea aceasta, se amestecă în mine întâmplări trăite, cu cele ce am citit sau am auzit, ca nişte râuri de culori felurite.

Citisem, înainte de a mă culca, viaţa lui Buddha Gotama, şi necontenit, în mii de chipuri, îmi venea în gând fraza: O cioară zbură până la o piatră ce semăna cu o bucată de grăsime, şi se gândi: poate voi găsi ceva bun de mâncat, aci. Dar cioara nu găsi nimic şi zbură mai departe. întocmai ca cioara, părăsim şi noi, căutătorii veşnici, pe pustnicul Gotama, fiindcă nu mai aflăm, în el, plăcere. Şi icoana pietrei care semăna cu o bucată de grăsime creşte monstruos în mintea mea.

Umblu prin albia secată a unei ape mari şi adun pietre lucioase. Cenuşii, sau albastre, stropite cu nisip sclipitor. Şi-mi bat gândul cu ele, iarăşi şi iarăşi, şi nu ştiu ce să fac cu dânsele; pe urmă sunt altele, negre pătate cu galbenul pucioasei, pare că s-ar fi jucat un copil să plăsmuiască din argilă nişte salamandre greoaie, tărcate.

Vreau să arunc departe pietrele astea, dar întruna ele îmi cad din mâini; însă din ochii mei nu le pot goni.

Toate pietrele care au jucat un rol în viaţa mea, mi se arată împrejur. Unele se mişcă neîndemânatic, pentru a ieşi din nisip la lumină, asemenea unor crabi

cenuşii, când apele mării cresc — ca şi cum ar vrea să facă orice pentru a-mi atrage privirile şi a-mi spune lucruri de o însemnătate fară margini. Altele, istovite, cad fară putere în găurile lor, şi renunţă de a începe vorba.

...Apoi văd iar lumina lunii odihnindu-se pe capătul plapomei ca o piatră mare, albă şi lată. Şi iar caut fară răgaz piatra care mă chinuieşte, ascunsă undeva în pasta amintirilor, piatra care samănă cu o bucată de grăsime. îmi închipui că, odată cândva, se deschidea un jgheab lângă piatra aceea, un jgheab în unghiuri obtuze, cu marginile mâncate de rugină, şi îndărătnic îmi impun această imagine pentru a-mi amăgi, legănându-le, gândurile sperioase.

Dar nu reuşesc.

Din nou, şi cu aceeaşi stăruinţă, glasul dinăuntru, îndărătnic şi neobosit, ca o fereastră pe care, la intervale regulate, vântul o izbeşte de pereţi, îmi zice că lucrurile stau cu totul altfel: nu aceasta e piatra care seamănă cu o bucată de grăsime... încet-încet un sentiment nesuferit de nesiguranţă începe a mă cuprinde..."

„Oricât de adânci ar fi deosebirile care despart două imagini, vom găsi totdeauna, urcându-ne destul de sus, un gen comun cărui aparţin, aşadar o asemănare care le slujeşte ca linie de unire." Astfel corectează Bergson învăţătura oficială despre asociaţia ideilor. Se pare că el aplică numai, psihologic, o dată filozofică: orice stă în legătură cu orice - enunţă categoria reciprocităţii. Aplicarea ne apare acum inevitabilă, ca orice faptă însemnată. Bergson, criticând un capitol tradiţional din psihologie, a dăruit generos posibilităţi de valoare nouă pentru interpretarea vieţii estetice, cel puţin.

„Toate pietrele care au jucat un rol în viaţa mea..." Fără îndoială pietrele sunt imagini ce se pot închipui asociate şi după teoria veche. însă gândirea comună, deci estetica clasică, de exemplu, desigur nu ar găsi nimic utilizabil în asocierea pietrelor din textul citat. Germanii au un cuvânt de o excelenţă profundă: *ungereimt* Cu ce să-1 echivaleze latinii? *Absurd* este general şi lipsit de suc. *Nepotrivit* e şi mai anemic, în faţă cu originalul. *Deşănţat,* nu ştiu dacă îl înţeleg toţi românii; dar îmi pare bun. *A quoi cela rime-t-il?* — o întreagă frază, defectuoasă deci prin durată însăşi; apoi e îngheţată în forma ei întrebătoare sau exclamativă; se apropie totuşi de cuprinsul participiului german. Dacă poezia propriu-zis nouă nu se mai înfioară superstiţios în faţa rimei, atunci *ungereimt* ar caracteriza-o complex şi adânc, în ochii clasicului, prin un epitet care numai în aparenţă ar fi joc de cuvinte.

însă: „toate pietrele care au jucat un rol în viaţa mea" nu e asociaţie prin clasificare sub gen şi specie; aci pietrele sunt asociate prin rolul care l-au jucat în viaţa cuiva. Legătura este emoţională şi fantastică, în un grad ce ofensează bunul-simţ cât se poate. Apoi: pata luminii de lună — piatră albă şi lată — bucata de grăsime... Şi cum încă? — un jgheab ruginit, întors în coturi obtuze. De altfel pietrele sunt ca nişte salamandre pe care le-ar fi modelat din argilă un copil — samănă a crabi care ies din nisip — şi se tot pregătesc să spuie ceva — ceva despre un lucru ce însamnă mult. Din toate aceste, neapărat: un sentiment de insuportabilă nesiguranţă.

Prin o concentrare esențială, ce-mi pare unic reuşită, Meyrink luminează straturile spirituale în care, prin necesitate şi principiu, îşi găseşte ființa poezia poeților ce sunt, exact, de astăzi. Un artist care, în domeniul fantaziei, a făcut experiențe excesive, ne aduce un extract rafinat al stărilor dintre vis şi veghe. Acolo, în lupta somnului cu luciditatea treziei, se face cu toată puterea jocul straniu şi atât de ademenitor al imaginilor ce se rup din frânele voinței. în incoerențe şi totuşi în căutare de armonii, cu anxietatea ce acompaniază acea incoerență şi acea căutare - anxietate care, pentru artist, se pătrunde treptat de un farmec fecund — posibilitățile creației se pot revărsa în o bogăție nelimitată. Acolo scapără perspective şi răsună ecouri cu deschideri nesfârşite, aşa precum în oglinzi paralele imaginile se multiplică cu o promisiune de infinit. Este cazul eminent al naşterii poeticului, cazul poeziei pure — cuvinte puțin scrupuloase pentru a spune ce este poezie pentru noi, actualii. în acele stări critice dintre imaginație şi gândire logică, pe care Meyrink le expune cu un relief atât de pătrunzător, imaginile izbucnesc brusc, se ciocnesc neprevăzut şi, prin asemenea întâlniri violente, culoarea, conturul lor, se intensifică excepțional, tot aşa cum, în viziunea fizică, se deliniază şi se colorează cu unică vioiciune grupele de senzații, când privim tabloul răsturnat, când adică legăturile banale, de ordine practică, devin cu atât mai slabe.

„Macbeth a omorât somnul." în situația dată, se poate, negreşit, analiza şi raționaliza legătura între ideea de somn şi ideea asasinării lui Duncan. însă nu aceasta importă. Din complexul de imagini al situației date se pot scoate sume de judecăți normal logice, potrivite comunicării practice. Shakespeare a rupt de acolo, şi ni l-a aruncat, fară pregătire de ordin specific intelectual, amănuntul acesta: uciderea somnului. în bruscheța prezentării şi, prin urmare, în siguranța genială cu care a fost percepută valoarea impresiilor, stă puterea acelui incomparabil efect poetic.

Numai strălucirea imaginii interesează. Legăturile să nu aibă, în poezie, decât necesitatea misterioasă a raporturilor de ton emoțional, ca în muzică!

Ducis, importatorul inimos şi pueril al lui Shakespeare pe scena franceză, ştia, ca bun clasicist, că nu este permis, în versuri, şi tragice încă, a vorbi — *ungereimt* El arată, judicios, că Macbeth sufere de insomnie, *fiindcă* are mustrări de cuget, şi *fiindcă* Duncan i-a şoptit: Macbeth tu n-ai să mai dormi.

„Duncan me suit partout, il me glace d'effroi.
Mort pour tout l'univers, il est vivant pour moi.
Ah! quand son fils repose, egare, solitaire,
Le sommeil pour jamais a fui de ma paupiere:
Et je l'invoquerais par des voeux superflus!
Duncan m'a dit tout bas: «Tu ne dormiras plus»."

(Evident, localizarea clasicistă este un comentar delicios al originalului; şi întreaga operă a lui Ducis un material rar pentru didactica literară.)

Acum o explicație şi mai populară.

„Votre bouche de sang et de crepuscule" — zice un vers al lui Camille Mauclair.

„O gură de crepuscul" supără grozav pe lectorul fară pregătire decât poezia clasică. Această apropiere de imagini scandalizează. Pentru clasicist, chiar „gură de sânge" este prea violent: pare o grosolănie naturalistică; ceva de prost-gust. Supără foarte tare şi lipsa oricării comparații explicite. O gură *ca* de sânge ar mai merge. Ne lovim aci de o particularitate fatală a poeziei noi: ea nu vrea să formuleze asemănările. Versul citat nu-şi capătă semnificația decât ca o culminare gradată muzical. Prima strofa spune:

„Une douceur et puis une lenteur
Et puis un geste caressant qui descend
Sur la moiteur
De mon front,
Cest votre main sur ma tristesse posee."

Ultimul vers poartă acelaşi semn de bruschețe, aceeaşi suprimare a comparării lămurite — *mană* şi *tristețe* sunt aruncate în imediată alăturare, cu o nepăsare extremă față de cerințele comunicării logice. Desigur, stilul acesta e dement.

Acelaşi efect de împreunare nemijlocită între imagini disparate, una abstractă, cealaltă concretă, revine la acelaşi poet:

„J'ai vu les femmes qui s'en vont
Legeres au crepuscule,
Et leurs images se defont
Dans le soir vague et profond.

Depuis longtemps leurs voix sont mortes,
Depuis longtemps au coin des seuils,
Leurs memoires, au coin des portes,
Dorment fanees avec les feuilles."

Dincolo, mâna se aşeza pe tristețe - anume pe tristețea poetului din clipa aceea; aci, „les memoires des femmes qui s'en vont" dorm în colțul uşilor alături de frunzele veştede, iar glasurile lor au murit demult, în colțul pragurilor.

Astfel se produce o mitologizare aproape sistematică, prin însuflețirea deopotrivă a imaginilor abstracte ca şi a celor concrete. Fenomenul era inevitabil în o artă care urmăreşte, cu silințe egale şi consecvente, să intensifice cât se poate orice element perceptual şi orice elaborare a imaginației. Un joc de conture fugare, şi, totuşi, cât de tare săpate în plastica fondului muzical, țesut din straturile emoționale pe care le destinde versul! Gândiți-vă la fărâmele de imagini din fantasmagoriile cubiste — şi auziți ce plin de fantome sună: „Macbeth a ucis somnul".

Din Baudelaire, între poeţii vechi cel mai modern, iată un fragment de manifest pentru estetica nouă:

„O, Mort, vieux capitaine, il est temps, levons Panere!
Ce pays nous ennuie, o, Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous briile le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!"

Noutate - e un fel de a vorbi prea sumar. Noutatea e desigur, aici, consecinţă fatală; doar nu e vorba de noutatea din filozofia voiajorilor comerciali. Dar exactului Valery însuşi i s-a întâmplat, în antipatia sa pentru romantism, să ia asemenea confuzie ca bază pentru o polemică injustă. însă e drept că noutatea, în Baudelaire, nu e stofa totdeauna bună. Tinereţea nu deosebeşte bine nuanţele şi nu evaluează delicat. Poetul Baudelaire a rămas, până-n capăt, de o juvenilitate regretabilă. Rimbaud e matur, artisticeşte, la optspezece ani.

Pe căi felurite caută poezia să devie pură de intenţii practice sau ştiinţifice (ceea ce, stilistic, e totuna).

Mallarme, în teorie şi prin exemplu, a dat glas celor mai radicale cerinţe: sugerare, nuanţă, muzicalitate - cu disconsiderare deplină pentru funcţiunile practice ale vorbirii.

Pe înconjur, poezia nouă s-a întemeiat şi prin desolemnizare; brutalităţile lui Verlaine, cu insultele lui de apaş erotic; humorul, a cărui dezvoltare se poate arăta cu o linie ce porneşte de la vechiul Heine şi culminează în Francis Jammes, iar, mai sus, în Mathias Lubeck, în Philippe Soupault, sporadic în versurile iui Valery Larbaud sau ale lui Paul Morand. Alţii, prin parataxă, ca în poezia chineză, construiesc peisaje de un linearism abrupt, în surprize caleidoscopice, aci tari, aci delicate. Toţi se silesc a găsi înrudiri nebănuite ale înţelesurilor cu muzica vorbei, dincolo de simplele copilării ale armoniei imitative. Şi totul spre paguba raţionalităţii.

Henri de Regnier, ilustru *defroqueal* simbolismului, rostea cu rezervă sentenţioasă: „ia poesie semble donc resigner son vieux pouvoir oratoire dont elle s'est servi si longtemps. Elle n'explique plus, elle suggere." Astăzi rezerva aceasta ar fi cu totul lipsită de raţiune. Simptomul e neîndoielnic: orice poezie, de la Homer până la Rimbaud exclusiv, este pentru noi prolixă. Semnul caracteristic al oricării vorbiri

literare vechi e de a fi prea înceată. Spiritul nostru cere, în orice stil vechi, la fiecare pas elipse. Şi simetrii mai puţin naive. „Le plus grand chef d'oeuvre de la litterature n'est jamais qu'un lexique en desordre", spune Cocteau. Par timide, alături de aceasta, preceptele lui Verlaine:

„II faut aussi que tu n'ailles point
Choisif tes mots sans quelque meprise,
Rien de plus cher que la chanson grise,
Oii l'indecis au precis se joint."

Sau chiar:

„Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispe du matin."

Bergson pare a fi explicat, dinadins în favoarea celor mai tineri astăzi, că nu există o singură *ordine* în univers, adică în cuprinsul conştiinţei noastre.

Baudelaire este un prea sistematic pompier pentru a putea fi aşezat la începutul poeziei care stăpâneşte epoca noastră, unde vor să-1 întroneze câţiva literaţi, cine ştie din ce capricii; iar, după ei, diverşi librari esteţi. Baudelaire înlocuieşte pe Musset. Versurile sale le citesc acum îndrăgostiţii împreună. *Les Fleurs du Mal* satisfac astăzi trebuinţele de lirism, de gândire visătoare şi ideologie sentimentală, în sfere de cultură echivalente acelor care altădată îşi poetizau viaţa cu *Nopţile* şi cu celelalte poezii voluminoase sau mărunte ale lui Musset.

în Rimbaud, poezia nouă e deplin formată, în exemplu şi în teorie. „Je m'habituai â l'hallucination simple. Je finis par trouver sacre le desordre de mon esprit. J'ecrivais des silences, des nuits; je notais l'inexprimabile. Je fixais des vertiges. J'ai essaye d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues."

Dacă unii îl numesc un izolat, izolarea lui nu stă decât în o totală şi singulară plenitudine.

Verlaine e înainte de toate o preţioasă întâmplare a poeziei franceze, cărei îi trebuia, neapărat, ceea ce găsise şi stăpâneau de mult englezii şi germanii, tot aşa cum unii poeţi din sânul simbolismului sau de după el - Regnier în frunte, sau Moreas - nu sunt, în fond, decât retrogradări interesante ale unei societăţi unde domină tiranic un snobism literar de esenţă implacabil naţionalistă.

***Viaţa Românească*, nr. 11, 12, 1931, p. 180-187.**

ST. J. PERSE - „ANABASIS", ROMÂNEŞTE DE ION PILLAT*

Aici în Bucureşti cunosc un artist care e şi cărturar.

Este un artist al vorbei; şi veţi zice: atunci, nu mai e dar lucru de mirare. Deloc nu e aşa, fiindcă şi poeţilor, în lumi şi în timpuri diverse, li s-a pus, ca obligaţie glorioasă, să nu fie cărturari decât până la împlinirea alfabetului. Poetul Privighetoare. însă eu mă întreb: de ce se va fi dând aşa largă dezlegare pentru carte chiar celor ce zugrăvesc, sau taie frumos piarta, sau alcătuiesc muzică?

Ion Pillat, poetul, este un rar cunoscător de carte literară. El îşi amănunţeşte în adânc talentul şi măiestria, săpându-şi cu subtilă ardoare experienţa sa de artist.

Ştie minunat poezia din toată lumea, şi nu e de mirare că, acum de exemplu, ne-a scris în româneşte opera unui poet francez dintre cei mai ascunşi publicului. Prin această lucrare, Pillat lărgeşte frumuseţea limbii româneşti înspre ţinutul farmecelor obscure. Pun aci cuvântul *obscur,* fiindcă aşa cere uzul public. Altminteri, *obscur* este o noţiune ce nu are loc în interpretarea artei. Dar amănuntul acesta e, aici, lateral. Ne interesează însă deosebit că Pillat a refăcut în româneşte un poem dintre acele pe care obiceiul comun le numeşte - obscure. Această alegere ne va obliga să complicăm ideea, admisă, despre „clasicismul" poetului de care vorbesc. Sub fizionomia atât de stăpânită a scrisului său, Ion Pillat păstrează, cum se arată acum, un temperament de o delicată mobilitate.

Dulcele referent al literaturii curente Edmond Jaloux şi-a luat într-o zi inima în dinţi ca să ridice unui grup mare de literaţi o obiecţie foarte hotărâtă, şi-a scris aşa:

„De ce toţi romancierii, până şi Marcel Proust, înfăţişează invariabil pe diplomaţi ca pe nişte rogojini? Sunt doar printre ei oameni geniali; alţii sunt cel

*** Editura „Cartea Românească" (n. a.).**

puţin foarte inteligenţi, iar cei mediocri nu-s, orice s-ar zice, atât de prostănaci cum ni-i arată literaţii. De unde vine această optică neserioasă de *vaudeville?"*

Jaloux lasă întrebarea deschisă. Dar se cunoaşte ce răspuns vrea să implice în întrebarea sa: că şi literaţii cei mai buni pot fi destul de slabi pentru a lucra, uneori, după calapoade. întrebarea lui Jaloux învederează reaua-voinţă în care se înţepenesc oamenii blajini când, cine ştie de ce, le abate să se supere.

Şi mai întâi: cât o fi de adevărat că literaţii tipizează toţi la fel pe diplomat? Cunoaştem ce sunt generalizările la care se poate deda un cronicar supărat. Dar să zicem! Tipizarea în artă îşi are originea şi justificările nu numai în subiectivitatea artistului, mai e vorba şi de calităţile materialului empiric de unde scriitorul îşi extrage tipul. Cine ar putea oare avea ciudăţenia să nege că, până la război măcar, diplomaţia era, pentru cei mulţi, o carieră de odihnă şi răsfăţ. Pe atunci multă lume se odihnea: de ce nu ar fi fost şi odihnă de stat, organizată cât se poate în cadrele bunului gust şi al bunelor maniere? Era dar diplomaţia o stare de pensionar, care începea chiar din zorii tinereţii. Azil pentru diletanţii de cea mai pasivă specie. Diplomaţii de dinaintea războiului mimau o autoritate misterioasă, fară miez de faptă serioasă. Astfel, deformarea lor profesională avea caracterul puerilităţii grave, în afară, fireşte, de acel minimum de oameni „ai carierei", care, în fiecare din ţările mari, pregăteau războiul pe baza simplistelor înţelepciuni ale imperialismului. Aşa se înfăţişau deci, în masă, diplomaţii observaţiei romancierilor - până şi observaţiei lui Proust. Nu e dar nevoie a închipui o inexplicabilă înverşunare ce, dintr-o dată, ar fi cuprins pe romancierii europeni, toţi până la Proust, asupra unei tagme întregi.

în anii de război şi de după el, a intrat în diplomaţi o teribilă sete de scris. Parc-ar căuta să plătească lumii şi să facă uitată robusta lor odihnă absolută de altădată. Şi au scris diplomaţii mai întâi despre politică şi amintiri, tot politice. Astfel s-a putut afla mai în detaliu, spre înveselirea curioşilor şi a colegilor prudenţi, că, de exemplu, trimişi acreditaţi la Petrograd nu au mirosit deloc până în 1917 fumul tare al revoluţiei ruseşti, gata să izbucnească din lunga ei mocnire.

Noroc însă: diplomaţii, înfocaţi de a lucra, n-au scris numai politică. Claudel a ajuns, în definitiv, poet ilustru numai după război, şi în plină activitate de carieră. Morand este, acum, cel puţin un literat din ce în ce mai fecund. St. J. Perse îl proclamă cunoscătorii poet mare. Caracteristic e că aceşti diplomaţi nu diletantizează în literatură. Sunt artişti. Serioasă, arta îşi ia aici o strălucită revanşă contra frivolei politice.

înainte de a publica *Anabase,* în 1924, St. J. Perse iscălise cu numele St. Leger Leger un volum de versuri cu titlul *Eloges.* Amândouă cărţile stau departe de obişnuita piaţă a literaturii. Cum era şi logic, s-au tipărit în număr mic, ca nişte invitaţii la un ospăţ între câţiva prieteni. însă Valery, Claudel, Leon P. Fargue, Valery Larbaud, Hofmannsthal aşează pe St. J. Perse în şirul celor mari, iar pe Rilke l-a întrerupt moartea când traducea *Anabase.*

Astăzi poemul se poate citi în englezeşte, nemţeşte, italieneşte, ungureşte, româneşte. Cred că toate aceste formează ce se numeşte o consacrare.

îndată după apariţia poemului, Lucien Fabre, amic al autorului, a scris pentru *Les Nouvelles litteraires* un comentar. *Les Nouvelles litteraires* se numeşte acel periodic literar favorit al publicului care are nevoie de explicaţie pentru poezie.

Acum şaizeci de ani a zis Eminescu:

„Pe mine nu mă preocupă înţelesul. O poezie nu trebuie înţeleasă în totul, continuu, căci dacă toţi bucheni de la şcoală o înţeleg, atunci nu mai e poezie" - şi ceva mai bun decât atât nu ştiu să propun cititorului.

...„Dimineaţa, într-o prevestire de împărăţii şi de ape moarte pe sus atârnate peste fumurile lumii, darabanele surghiunului deşteaptă la graniţi veşnicia care calcă pe nisipuri..."

.. .„Vine, din acest colţ de lume, o năpastă vânătă pe ape. Vântul se ridică. Vânt de mare. Şi albitura - porneşte! ca un preot rupt în bucăţi..."

...„Alegerile de magistraţi ai portului, chiuiturile prin mahalale şi, sub încropitele pregătiri de furtună, cetatea galbenă, sub coif de umbră, cu izmenele târfelor la fereşti..."

.. .„Şi omul înflăcărat de un vin, purtându-şi inima sălbatică şi roind ca o turtă de muşte negre, deodată spune aşa: .. .Roze, împurpurată desfătare.

...„La răsăritul cerului atât de palid, ca un locaş sfânt pecetluit de pânza orbului, fişii de nori se aştern, acolo unde rotesc cancerii camforului şi ai cornului..."

Vorbeşte poemul de cetăţi şi de războaie şi de felurimile ţinuturilor şi oamenilor. însă locurile şi seminţiile n-au nume.

„Astfel fu ctitorită cetatea şi pusă în zori sub labialele unui nume curat."

Şi numele acela nu se spune. Numai schema unei sonorităţi, nu cuvântul care localizează. N-au fost oare locurile la început fară nume? Aşa erau atunci toate lucrurile, sigure şi întregi; încă nu le tescuise în cuvinte omul, pentru trebuinţele lui grăbite şi fricoase.

St. J. Perse rupe legăturile care se cheamă logice, ca să rămâie numai înrudirea tainică a imaginilor: numai astfel se pot întoarce cuvintele spre puterea lor dintâi, ca să fie cântece şi icoane.

„Se naşte un mânz sub frunzele de-aramă. Un om ne puse boabe amare în mâini. Străin. Ce trecea. Şi iată zvonul altor ţinuturi pe placul meu... Căci soarele intră în zodia Leului şi Străinul şi-a pus degetul în gura morţilor. Străin. Ce râdea. Şi ne spune de-o iarbă."

E de vreun folos să spunem anume, că icoanele în poemul lui Perse sunt icoane din ţări calde ale Răsăritului? Să arătăm cititorului cu degetul aluzii, poate, la războiul cel mare?

„Apoi a fost un an de vânturi în Apus şi, pe coperişurile noastre îngreuiate cu pietre negre, învieri de pânze guralive date pradă desfătării din larg. Călăreţii de-a lungul capurilor, încolţiţi de acvile luminoase şi hrănind în vârf de suliţi urgiile limpezi ale vremii senine, tipăreau pe mări o hronică înflăcărată...

Căpitanii săraci în căile nemuritoare, toată suflarea bărbătească a anului cu zeii ei pe toiege şi craii maziliţi în nisipurile din miazănopate..."

Tonul fundamental al poemului pare a fi tumultul perpetuu al omenirii toate, peste tot pământul.

„Multe lucruri pe pământ de auzit şi de văzut, lucruri vieţuitoare printre noi... tot soiul de oameni în căile şi felurile lor... şi pe neaşteptate! răsărit în hainele sale de seară şi tăind scurt de jur-împrejur orice vorbe de întâietate. Povestitorul care sade la rădăcina terebintului... O, căutătorule de spiţe de neamuri în mijlocul pieţii!..."

Priveliştea lumii întregi: nu mai puţin decât atât pare c-a vrut să ne desfaşure străinul ce trece, cu boabe amare în mâini, străinul care, sub copacul cu turturele, fluieră o fluierătură atât de limpede, străinul cutreierător de lumi şi cu „fratele său poetul". Ca să dea câmp nesfârşit icoanelor ce clocotesc „în punctul simţitor al frunţii, unde poema se încheagă", ei au luat în piept lumea toată - „pe deasupra faptelor oamenilor pe pământ, multe semne în mers, multe seminţe în mers, şi sub azima vremii senine, într-o lucrare largă a pământului, toată înariparea secerişurilor!... până în ceasul înserării cu steaua mireasă, lucru limpede şi lăsat amanet în tăriile cerului."

A trebuit lui St. J. Perse chipul de a vorbi din cărţile primitive ale Răsăritului, ca şi lui Nietzsche în *Zaratustra,* pentru strălucita lui *vedenie.*

Traducătorul englez al *Anabasei,* poetul şi criticul T. S. Eliot ne informează că n-a înţeles „ordinea imaginilor", decât după ce a citit poemul de cinci sau şase ori, şi ajutându-se cu explicaţiile lui Fabre. Traducătorul italian vorbeşte de *„uno dei rari esempi recenţi di poesia epica "In* sfârşit, traducătorul român numeşte *Anabase* „unul din monumentele liricei contemporane". Credem că românul a nemerit cuvântul bun. Nu e oare acum soarta scrisului european să se facă, în total, liric?

Ar fi tardiv, prin urmare în totul nepotrivit, să laud pe Ion Pillat de cum ştie limba românească.

Orice transpunere de înalt grad artistic este un prilej bun pentru a pune la cântar puterea graiurilor diverse. Foarte de demult, francezii au mărturisit că limba

lor a fost dinadins sărăcită, fiind perfecționată în sensul algebrei, şi nu în al poeziei. Ca nicăieri aiurea, poezia, la dânşii, e *tour de force.*

Pillat beneficiază, ca român, de o vorbire cu superbe întinderi pentru poezie. Dar nu toţi, literaţi ori nu, ne cunoaştem limba deopotrivă, şi posibilitățile limbii româneşti nu micşorează întru nimic meritele individuale ale transpunătorului *Anabasei.*

Unde francezul trebuie să scrie: „Tout de soffle aux provinces", românul poate zice: „atâtea adieri pe ținuturi."

Apoi:

„J'augure bien du sol" - „semn bun îmi dă pământul";
„ministre" - „dregător";
„fondation de la viile" - „ctitorie";
„navigateur" - „corăbier";
„duc" - „despot";
„la vocation de Peloquence" - „chemarea cuvântului";
„gouvernements" - „gubernii";
„ambassadeur" — „sol";
„Pimage de la gloire" - „în chipul faimei..."

Pretutindeni artistul francez e silit a ceda voinţei teribile a unei logice aproape biurocratice care face imposibil arhaismul, imposibil cuvântul neaoş, familiar, local, patriarhal. Nemiloasă grozav e această oficialitate de care, până-n măduvă, e pătrunsă franceza literară.

St. J. Perse e dintre acei care, în scrisul literar francez, atât de gâtuit prin tradiție, au fost vrednici să atingă un maximum de abundență poetică. înțelegem că l-a fermecat reuşita aceasta pe cărturarul, pe îngrijitul, pe subtilul artist român. Fatal, pe româneşte, în multe locuri poema francezului e mai frumoasă.

***Adevărul* nr. 15 036, 8 ianuarie 1932, p. 1.**

DESPRE TRAGEDIE

Pentru mângâierea oamenilor foarte miloşi

Pipina, din gelozie prea lung timp năbuşită, descarcă browningul în Puppa, de două ori, şi-i sparge praporul iremediabil. Părinţii lui Puppa rămân nu numai tară băiat, dar şi în mare nevoie, fiindcă Puppa fusese un copil foarte recunoscător. (Dau ucigaşei un nume cu formă veche, deoarece fapta ei, deşi nu e încă extraordinară, miroase totuşi infamant a demodare. Victimei îi las o formă de diminutiv ce tinde a se întrona abundent, în familiile bune, pentru copii de sex masculin, preferaţi. Ni-1 închipuim pe Puppa conciliant şi practic, un adevărat om de astăzi, jertfă, care va să zică, a unei amante esenţial anahronice. Cazul cel mai jalnic.)

Un unchiaş şi o babă, părăsiţi de orice noroc, însă nu de nobilă mândrie, se încuie bine în cămăruță şi dau drumul gazului.

Locomotivei unui rapid îi iese în drum o căruţă în care dorm plăcut trei săteni şi patru femei, - vin de la o cumetrie. Rămân nouă copii în seama rudelor şi a vecinilor. (Prin o tradiţie bine stabilită în stilul informativ al presei române, asemene dezastruoasă întâlnire între vehicule dintre care unul umblă pe şine, se numeşte: catastrofa de cale ferată. Această uzanţă se poate explica prin caracterul lungă vreme benign, absolut al circulaţiei cu drumul de fier. Astăzi idila feroviară s-a isprăvit şi la noi. E timpul să scoatem din vocabular vicleşugul tineresc şi agrarian care zicea: catastrofa de cale ferată, când se întâmpla vreunei dintre dămoalele noastre locomotive să taie o vacă cu viţel. Această notă ne trebuie mult, deoarece *catastrofa* este o noţiune bine precizată în poetica tragediei, la vechii greci. (Cum ştiţi, tragedia a ieşit întâi şi întâi la greci.)

Dar zilele trecute auzeam pe mai multe persoane de condiţie vorbind despre „tragedia" din strada Ştirbei Vodă, adică unde două slugi au tăiat cu toporul pe un bătrân şi pe fiica sa şi au plecat cu banii. Se pare că toporul era armă de oarecare predilecţie în tragediile lui Eshil, ca şi la Ştirbei Vodă.

Tragedie! care va să zică: nenorocire mare, cu vărsare de sânge şi pagubă. Ceva foarte primejdios celor care fac, foarte dureros şi distructiv celor care pat tragedia. Se pare că moartea silnică nu e obligatorie fiindcă şi o moarte prin tuberculoză

normal dezvoltată, ca la *Dama cu camelii,* tot tragică e, — nu? în scurt, tragedia e ceva foarte rău. Nouă şi iubiţilor noştri, ne dorim din toată puterea să nu păţim tragedii. Fireşte, ne e milă, când tragedia se întâmplă altora, dar ne şi interesează. Şi cât de mult! Nu ne interesează numai atunci când le putem veni în ajutor şi nici chiar numai pentru a învăţa minte din păţania altora, ci ne interesează oarecum — dezinteresat. Reportajul cel mai bogat în grozăvii, acela se vinde mai bine. De ce să ne ascundem? — e, la mijloc, plăcere.

Fapte violente, de care nu ne socotim a fi în stare; coincidenţe nenorocite, cum prea uşor se văd în viaţă; şi răutate enormă; toate aceste sunt lucruri curioase; ne fac poftă totdeauna, să le ştim de aproape. Curiozitatea mulţumită, plăcere pe care toţi o ştim. Peste curiozitate, admiraţie. Ne minunăm de energia acelor prin care se întâmplă tragedia, de energia violentă ca şi de cea vicleană. Admiraţia pentru escrocii mari, ca şi pentru asasinii mari, e o stare comun omenească. Admiraţia pentru escroci, fireşte, o ascundem mai puţin. Vărsarea de sânge e şi uricioasă, ne e, oricât, mult mai străină. Tehnica escrocului ne apare mult mai apropiat umană şi are haz. Imaginaţia şi nervii escrocului îi înţelege majoritatea, fară efort anormal.

De la Schiller până la Wedekind, inclusiv — de altă parte, până la Conan Doyle şi Edgar Wallace — literatura a lucrat pentru satisfacerea curiozităţii şi admiraţiei pe care ni le impun cei ce se bat îndrăzneţ cu legile. Cercetării lui Schiller *despre cauza plăcerii pe care o dau lucrurile tragice,* i se cuvine acest adaos: de ce admirăm pe ticăloşi şi suntem curioşi de ei, cu cât sunt mai ticăloşi. Iar *tragic, tragedie* sunt vorbe din arta teatrului. De acolo au fost strămutate în viaţă şi cu acea ocazie s-a văzut că şi în teatru, ceea ce interesa mai mult era grozăvia faptelor; scandalul criminal.

Cu mijloacele moderne, admiraţia pentru scandalul criminal devine lesne: admiraţie pentru energie. Adică, patetic: ENERGIE! Voinţa deificată. Personalitatea, şi mai multe nu. Scandalul tragic obţine astfel aureola sublimului. Nietzsche, mă-nţelegi.

Nietzsche zisese cam astfel.

(Dacă v-aduceţi bine aminte) acest autor, foarte cunoscut, înţelegea aşa: că pe greci, oameni iubitori extrem ai vieţii şi ai frumuseţii, cu nervii exagerat primitori în orice provocare a lumii, îi turbura până la chinuri existenţa însăşi a durerii şi a răului. Având ei o vocaţie suficientă, ori poate chiar exagerată, pentru artă şi poezie, au găsit acelei turburări o alinare estetică.

împăcare cu existenţa răului şi a durerii nu-i posibilă unor oameni foarte delicaţi, decât prin exaltare. Filosofic şi psihologic apare deplin justificată ideea lui Nietzsche, că muzica a fost mijlocul prin care răul şi durerea au fost aduse a fi motive de artă, muzica fiind expresia cea mai potrivită a exaltării. Insă când tragedia apare esenţial formată, la Eshil, ea ne arată că împăcarea cu fiinţa răului e posibilă

şi alfel decât prin exaltare. Textul tragic însuşi ne învaţă cum exaltarea a făcut loc contemplării. Contemplarea este o clipă de respect necondiţionat faţă de lume aşa cum este. Există un prestigiu al existenţei ca atare. Fondul acestui prestigiu stă în acel complex de sentimente în sânul căruia se naşte starea propriu,zis religioasă. Astfel, putem numi contemplarea o atitudine de panteism neformulat, în care binele şi răul apar deopotrivă misterioase, deopotrivă necesare. Există o trebuinţă a spiritului de a privi cât mai ascuţit lucrurile, aşa cum ne sunt date şi impuse, inclusiv răul cel mai crunt şi hidos, acel izvorât din voinţă omenească. Aşteptând ca oamenii de stat şi economiştii împreună cu moralişti să ne completeze, în sfârşit, o lume fară nici un cusur, ne luăm voie a ne întrema, din timp în timp, — la zile de sărbătoare, cum făceau grecii, şi cum ar fi făcut Wagner — prin o rezignare metafizic poetică în faţa *cusururilor* cu deosebire sensibile ale vieţii. în sfârşit, aceasta e tragicul: durerea şi răul văzute cu rezignare metafizică — ceea ce le face impunătoare; în definitiv frumoase. Aceste sunt delicateţele tragicului. Mai substanţiale sunt: curiozitatea şi admiraţia, totdeauna generoase, pentru ticăloşi. Aşa încât tragedia are mult haz, în general, pentru orice fel de oameni.

Dacă e vorba a ne împăca, filosofic şi estetic, sau măcar aşa, de curiozitate, cu răul, va trebui să alegem răul cât mai violent, cât mai scandalos, ca să nu rămână îndoială cuiva că ne-a scăpat din vedere răul cel mai mare posibil. Contemplarea tragică trebuie să fie o oţelire prin superlativ; altminteri împăcarea cu răul nu ar fi suficient garantată.

Puterea misterioasă prin care totul există vrea să se întâmple fapte care ne ating foarte apăsat şi pe care le numim: rău şi durere. Remarcabil: răul şi durerea se realizează câteodată, cu un fel de rafinament blestemat, prin voinţa oamenilor şi din faptele lor. Remarcabil, — am zis; dar şi deplorabil; însă excelent pentru tragedie. Ce s-ar fi făcut tragedia, dacă n-ar fi fost răutatea şi durerea? Probabil că nici n-ar fi existat tragedie.

...întrebări prea grele! De alfel pe noi ne interesează ceea ce este, aşa cum este, realitatea cu regretabilele sale cusururi. Tragedia ne va arăta deci fapte rele şi suferind, iar făptuitorii tragici să fie ca nişte puteri cotropitoare ale firii, nu cetăţeni simpli foarte răutăcioşi, sau virtuoşi catastrofal. Fiinţele tragice nu sunt ca toţi oamenii. Simţise aceasta, în vremea veche, artiştii şi filosofii tragediei şi făcuseră regulă, după judecata lor de atunci, că numai craii şi împăraţii pot fi tragici. Noi, astăzi, înţelegem că omul tragic din născare e scos din normele cotidiane, un fel de zmintit, însă cu astfel de calităţi, încât îl iai mult mai în serios decât pe cel mai cuminte amic al d-tale.

Proştii şi frivolii nu pot fi tragici, cum nu pot fi tragice maimuţele; proştii şi frivolii copiază viaţa altora; şi apoi sunt practici întocmai ca înţelepţii. Tragici nu pot fi nici sentimentalii, cei care oftează şi ţipă la orişicât de mică zgârietură morală. Sentimentalii sunt mardaua din fabrica naturii, o perfidie ordinară a ei: ca

şi cum ar vrea să ne ademenească a crede că răul şi durerea sunt un joc uşurel, diversiune în monotonia eventuală a banalităților vieții.

Enormitate şi exces trebuie să fie, neapărat, în tragedie. Trei realizări depline ale artei tragice poate pomeni istoria: Eshil, Shakespeare, Dostoievski. Aceşti trei au imaginat cea mai măreață colecție de zmintiți admirabili, plini de magică seducție, în diverse timpuri, estetica coaforilor de teatru şi a guvernantelor de ambe-sexe a ridicat obiecție că tragedia lui Eshil, Shakespeare sau Dostoievski este prea-prea. Obiecția e, cum vedeți, o prostie. Cei trei nu sunt nici prea-prea, nici prea puțin: sunt poeți tragici. Grozăviei în culme, ei ştiu să-i dea chipul sublim al necesității tainice care conține totul.

Este minunat, în sfârşit, că la toți trei găsim figuri şi fapte cotidian familiare sau comice. Estetica coaforilor de teatru şi a guvernantelor de ambe-sexe a concentrat şi în acest punct multe prostii complicate, filosofice şi istorice. Artistul tragic a simțit doar că întâmplările paşnice sau ridicule ale vieții mărunte sunt ca nişte sticle măritoare între privitor şi grozăviile soartei tragice. Vedeți: literatul franțuzit în *Demonii* lui Dostoievski; portarul beat şi somnoros în *Macbeth;* paznicul bătrân care, culcat pe podul palatului lui Agamemnon, se văicăreşte de frig şi umezeală, iar când deodată vede aprinzându-se în depărtare focul vestitor de căderea Troiei, strigă în culmea veseliei: acum nemerii şi eu zarul ăl bun, de trei ori trei!

E frumos că atunci când se pierde simțul tragicului, poeții nu mai tolerează familiaritate - şi, încă mai puțin, comic, în tragedii: vor tragic continuu, fiindcă altminteri, zice, nu mai e nobil şi serios. Aşa au gândit şi lucrat literații europeni de la Renaştere înainte, socotindu-se datori a compune tragedii.

Erau tragedii moderate.

Goethe, un geniu aproape bizar al cuminţeniei, scria în anul dinaintea morții sale, astfel: nu sunt făcut să fiu poet tragic; am o fire conciliantă. Cazurile curat tragice nu mă interesează, fiindcă aceste sunt din capul locului neconciliabile. Mie unuia, neconciliabilul îmi pare absurd.

Spunând acestea Goethe vorbea în numele a două veacuri trecute — cu excepția lui Shakespeare, se-nțelege - şi a unui veac următor de pseudotragedii. E de altfel curios că poetul spinozist nu s-a gândit că frumusețea tragică este eminent panteistică; ea se realizează dincolo de bine şi rău, dincolo de mărunțişurile vieții sociale. Goethe ne-a dovedit în vorbele acelea izvorul tragediilor clasice ale francezilor şi celor care i-au imitat, apoi a dramei burgheze, a piesei cu teză; a teatrului serios, va să zică, din timpurile noastre.

Ce aveau a face cu tragicul disciplinații, paşnicii şi realiştii burghezi Corneille, Racine, cu toată familia lor, ce avea a face cu tragicul un *Staats* şi *Hofrat* de la o curte germană din veacul XVIII, sau un burghez confortabil, prevăzut cu apetituri organice şi morale foarte simple în al XlX-lea şi al XX-lea?

Cel mai puțin artist, poate, dintre grecii celebri, Aristotel, a spus că efectul tragediei este de a ne izbăvi de frică şi de milă. Mai lămurit decât atât nu cred că s-ar putea arăta că ambiția artei tragice este a preface grozăvia şi urâtul moral în frumusețe; - până la aşa măsură a avut poporul grecesc exagerată vocația estetică.

Cei mai consecvenți în linia tragicului conciliant, pe care o indicase Goethe, sunt astăzi americanii. Ei judecă cu pietre sau cu revolverul pe artistul care ar risca sfârşituri tragice. Am ajuns aşa că avem în fine un tragic confortabil garantat.

Avem, prin urmare, rezultatul: tragedia nu scormoneşte mila şi frica, ci din contră. Milă şi frică simțim când aflăm că Pipina a împuşcat pe Puppa, iar pe scenă când se dă *Dama cu camelii.* Crimele şi nenorocirile, reportajul criminal adică, sunt hrană spirituală pentru oamenii ce nu sunt miloşi din fire, au aşadar trebuință a fi gâdilați tare la punctul milei. Celor miloşi le trebuie tragedia, care izbăveşte de milă şi frică. Locul lor este la Teatrul Național.

***Adevărul literar şi artistic,* nr. 589, 20 martie 1932, p. 1.**

ARTA CARE SCANDALIZEAZĂ

Fară îndoială, ați luat seama cât de comod vine cubiştilor şi futuriştilor să se amuze pe seama esteticii academice. E aci o frumoasă malițiozitate istorică.

Mândra învățătură profesorală a dictat, în seculară persistență, idealizare sublimă şi a condamnat, cu dispreț nobil, copiarea naturalistică. Arta şcoalei avea iuncțiune filozofică. în timpuri mai vechi se zicea: „idei" în locul „ideilor" a pus, în zilele noastre, istețul sculptor Hildebrand cuvântul *reprezentări,* pentru a servi docililor vechea mâncare, dreasă cu terminologie psihologică modernă. De mult cuvântul *idee* începuse a mirosi greu. Inocenta viclenie a înlocuirii termenilor este binevenită celor ce vor să pătrundă cât mai simțit contrazicerea ce trebuie să dizolve clasicismul, în doctrină şi în practică.

Cultul „ideii", primatul elementului spiritual, oroarea, deopotrivă energică şi vagă, pentru materia sensibilă, respectul pompos către aşa-numitul „desen", afişarea unei delicateți scrupuloase teribil pentru „frumusețea liniei", răceala dezaprobatoare față de culoarea viguroasă — astfel a sunat prin veacuri predica academistă. însă acestea erau vorbe; de ele sunt mai întâi răspunzători filozofii frumosului, precum şi alți literați.

Gânditori de diverse calități, dar prin esență oameni de pe dinafară artei, au înființat acel idealism, atribuindu-şi funcțiunea de a descoperi un bun-gust valabil pentru toată piața pământească, sau poate şi dincolo, de a legifera, cum se zice, distincția nobilă, în confecționarea şi evaluarea artei. Şcoala de artă a adoptat reglementul idealist. în afară de şcoală, arta urma a trăi sub fatalitatea cerințelor ei particulare. între ambițiile născute de fantezia eminent neartistică a filozofilor şi altor literați, şi necesitățile proprii ale artei, fierbea înăbuşit o luptă: artiştii erau, orişicât, oameni ai ochiului, deci ai fantaziei plastice, şi de la primii paşi ai artei europene, adică de la greci, până la pictorii impresionişti, oamenii acestui meşteşug nu au făcut decât să se ostenească a arăta obiecte — obiecte şi nu idei. Numai artiştii slabi de constituție s-au conformat reglementului dictat de deprecierea culorii şi, în general, a detaliului care individualizează. Când vizualitatea europeană se deşteaptă a doua oară, la sfârşitul veacului XV, sub auspiciile unei mari porniri de inovare în toate direcțiile spiritului, artiştii luminați de învățătură ştiințifică, ca Lionardo sau L. B. Alberti, explicară, şi teoretic, dorința supremă de a arăta obiecte. Tratatele lor

de artă spun încântarea naivă de relief; şi cu preciziune aproape copilăros febrilă se precipită acei meşteşugari să-şi lămurească mijloacele de a apuca obiectele şi a le înțepeni în o viziune pipăită. De atunci arta a mers, sumar vorbind, tot spre opticul pur.

înțelege cine nu are mintea prea superficială că drumul acesta trebuie să fie lung, exploatarea de istov a unui asemenea domeniu al sensibilității fiind un proces ce se desfăşură în amplificări pe care deloc nu le putea prevedea idealismul academic.

Filozofii urmau neturburați a organiza, de dinafară, arta, repetând cu solem-nitate neobosită primatul ideii, al desenului, al formei ideale, şi stăruiau a prezenta amănuntul de relief, culoare, lumină - în scurt: „inferioara materie", ca un obstacol vrăjmaş în calea curatei frumuseți. Cubiştii şi futuriştii pot face acum un nas lung idealismului academic, fiindcă ei - ei, în sfârşit, au dezlegat arta de obiectul perceptual, tocmai; au mântuit-o de grosolana vizualitate, au dat aripi „ideii", au mutat arta din ochi în cap: *das Geistige in derKunst',* cu vorba foarte semnificativă a lui Kandinsky. Astfel, a cui inimă ar trebui să salte mai sus în veselia triumfului dacă nu inima filozofilor, totdeauna vechi, ai artei? Uite, imaginea din cap; uite, în sfârşit, ideea pe perete.

în nevinovăția lor artistică, filozofii nu ştiuse ce voiau. Când a sărit capacul şi diavolul din cutie s-a repezit în toată lungimea resortului logic, estetica şcolii a izbucnit în râs nervos, care s-a exasperat, apoi, fireşte, în țipăt de indignare. Fusese în adevăr inocență la temelia esteticii filozofilor. Nu-l tăia capul pe filozof, cum ar fi la față ideea, linia, forma pură, realizată grafic şi plastic, fantazia omului filozof fiind prin excelență sărăcuță în această direcție. Iar ceața prestigioasă a idealismului estetic făcea, nu numai pe filozofi şi alți literați, dar şi pe artiştii şcolii, să nu vază că arta pe care filozofii îşi închipuiau că o teoretizează, iar artiştii că o realizează nu făcea decât să arate, aşa ori aşa, obiectele, astfel cum sunt date viziunii normale, viziunii practice, viziunii mediocre.

La baza artei clasice stă trebuința elementară de a recunoaşte obiectele.

Când estetica filozofilor, contrasemnată de artiştii academici, învață, cu umflată vorbă, că substanța operei de artă este ideea, şi scoate frumusețea din îmbi-narea tipului cu eternitatea, înțelegem pe loc maşinăria întregii înțelepciuni tradiționale despre artă: e justificarea vechii voluptăți filozofice, de a defini şi clasa voluptății simplu practice de a recunoaşte obiecte. Abilul academist Goethe a tradus numai emfaza termenului „idee" prin emfaza conceptului nou de „lege" - *etwas Gesetzmăssige^l* - pentru a fixa în gust modern semnul sigur al operei, respectiv al impresiei de artă.

Pentru singularitatea ei chiar, merită semnalată superba glumă pe care arta cea mai nouă o aruncă esteticii celei mai vechi. Dar la această amuzantă coincidență

cubismului şi a futurismului cu postulatele pe care, din perfectă candoare, le-a dictat prin vremuri estetica filozofilor, arta a ajuns pe căile ei neştiutoare de estetica şcolii.

Afară de câţiva izolaţi anticipatori, ca Rembrandt, cu straniile sale exprimente optice, ca Velasquez cu noutăţile lui în simţirea aerului şi a diversităţii luminilor, sau Goya, păstrătorul eminent al acelor noutăţi pe deasupra sterpului greco-romanism de la începutul veacului trecut - arta europeană a fost un studiu al lucrurilor, până atunci când pictorii impresionişti, desigur cu inegal de clară voinţă, au arătat că acest studiu fusese întins până la istovire.

Arta clasică, ca şi prelungirile ei, izola obiectul în un mediu abstract, în afară de calităţile aerului, cu o lumină compusă convenţional, şi smuls din legăturile şi topirile în care se oferă lumea adevărată a ochiului - într-atât arta aceea căuta, cu toată grija, schema şi identificarea obiectului ca tip.

Cu atât mai tare se învederea neglijarea obiectului izolat, aşa cum îl dă perceperea dominată de o atenţie practică, cu cât arta mergea în sensul vizualităţii curate. Impresionistul care făcea de douăzeci de ori claia de fân sau catedrala, la toate ceasurile din zi, sub toate stările cerului, pointillistul care desfăcea grupele vizuale până în cele mai mărunte scânteieri de culoare, au lucrat la anularea obiectului ca imagine delimitată în intenţie practică.

Privit în cadrul larg al istoriei spiritului european, impresionismul a fost un semn de eliberare manifestă a artei de practică şi de ştiinţă. Ca şi revolta simbolismului contra graiului discursiv, ca şi spargerea sintaxei şi vocabularului muzicii tradiţionale prin opera lui Wagner, pictura impresionistă întrupează aceeaşi silinţă fatală de estetizare a artei. în linia aceleiaşi necesităţi istorice merg artiştii futurişti şi cubismul, fenomene evident rezultate din logica vieţii stilurilor. Neglijarea progresivă a obiectului trebuia să ajungă la ruperea lui violentă. Liberată de viziunea obiectului practic, această artă se întemeiază pe aşezarea formelor şi tonurilor după înrudirea accentelor emoţionale. Savoarea impresiei dictează construcţia. „Simfoniile" lui Whistler au fost, în acest sens, profetice.

înviorarea artelor se face prin anexarea de domenii nouă ale experienţei sensibile, şi prin revoluţii în metodă.

„Conştiinţa noastră împrospătată ne împiedică a socoti omul ca centrul vieţii universale. Durerea unui om nu e mai interesantă decât durerea unei lămpi electrice care suferă în tresăriri spasmodice şi ţipă cu cele mai sfâşietoare expresii ale culorii... In intersecţia planurilor unei cărţi cu muchiile unei mese, în liniile drepte ale unui chibrit, în cerceveaua unei ferestre, stă mult mai mult adevăr decât în împletitura muşchilor, în toate şanurile şi în toate coapsele eroilor şi Afroditelor. Numai prin alegerea unor subiecte cu totul moderne vom ajunge a descoperi idei plastice nouă."

La nici una din marile prefaceri în artă nu a lipsit justificarea teoretică: Joachim du Bellay, Malherbe cu Boileau, Lessing, Herder, Goethe cu Schiller şi Humboldt,

Schlegel, Hugo, Wagner, Flaubert, Mallarme cu Paul Valery, Cocteau, în sfârşit... Este explicabil că justificările teoretice ale artiştilor nu ating mai niciodată direct publicul; târziu numai ajung ele la dânsul, diluate, adesea şi răsuflate. însă, cel ce se amestecă să judece e obligat a cunoaşte. întru nimic nu sunt mai puţin hotărâte, nici mai puţin inteligente, manifestele futuriste decât documentele estetice semnate de cei pe care i-am pomenit din timpuri vechi.

Trebuinţei de a scăpa de apăsarea sterilă a formelor uzate, cubismul i-a dat satisfacerea cea mai energică: în locul geometriei sinuoase, întrebuinţată până la ultimele resurse, linia dreaptă şi muchea arhitecturilor fabricate de om. In afară de această opoziţie de radicală claritate, necesitatea neîndurată de a lărgi experienţa artistului ne-a îndreptat spre viziunea ochiului primitiv, sau copilăresc, spre stilizare extremă, caricaturală, cu deosebire spre viziunea interioară. în ^aceeaşi direcţie ne duce curiozitatea de a anima formele dând cuvântul mobilităţii. învederat imaginea interioară este prin esenţă mobilă; întretăieri, suprapuneri, încălecări sunt aspecte normale ale viziunii interioare.

Atât ar trebui să fie, astăzi, înţeles, că nu există obiecţie valabilă în calea pornirii necesare de a lărgi continuu cuprinsul experienţei artistice, ca şi al oricărei alteia. Asemenea aparente obiecţii nu încap decât în spiritele de pe dinafară artei. Viziunea externă sau imaginativă a copilului, a primitivului, a delirantului stau, cu acelaşi drept, în faţa necesităţilor curat artistice, ca şi aceea a europeanului matur, normal. Un „nu vei trece mai departe" nu are sens aici.

„Toate lucrurile neînsufleţite ne descopăr în liniile lor linişte sau nebunie, veselie ori tristeţe. Aceste felurite tendinţe dau liniilor care ni le arată un sentiment şi un caracter, fie de stabilitate, fie de uşurinţă aeriană. Fiecare obiect arată prin liniile sale cum s-ar descompune urmând pornirii forţelor sale. Această descompunere nu e cârmuită de legi fixe; ea se schimbă potrivit personalităţii caracteristice a obiectului şi emoţiunii celui care-l priveşte. Există, în adevăr, împăcări şi bătălii ale liniilor şi planurilor, potrivit legii emoţionale care stăpâneşte tabloul."

Pentru a deschide drum înţelegerii unei estetici nouă, formulările cele mai generale sunt şi cele mai de folos pentru cel nepregătit. Aceste formulări îl vor face să asculte, mai cu răbdare, când i se spune că noua operă de artă imaginează pe privitor instalat în miezul ei, sau, mai grozav: „Vreau o pictură care se respiră ca muzica sau ca eterul", şi: „O linie poate exprima un obiect fară a avea vreo asemănare grafică cu dânsul" (Lucien Laforge).

Nu se potriveşte a cere profanului - şi profan este, în acest caz, orice cunoscător rutinat şi dogmatizant al unei arte vechi - şi să fie receptiv şi drept, când dintr-o dată e pus în faţa unei lucrări al cărei punct de plecare şi metodă nu pot fi închipuite de dânsul. Dar e adevărat, de altă parte, că teoria şi critica tradiţională fac totdeauna un zgomot scandalos şi nu lasă pe amatorul curios a lua cunoştinţă de justificările artiştilor noi. E joc de nervozitate; pe unelocuri şi calcul pe piaţă. O artă nouă e fenomen penibil criticii, mai mult decât amatorilor şi publicului de

masă. înțelegem, cu deosebire, cât de penibilă trebuie să fie criticii îndărătnice o artă care, sfărâmând lucrurile, suprimă criticului orice pretext de a povesti „subiecte". în asemenea supărare, rezistența criticii poate trece departe peste marginile sincerității.

Ultima prefacere în artele ochiului s-a făcut sub autoritatea muzicii şi arhitecturii. Omul cu totul nedeprins cu efectele acestei prefaceri, pentru a face primul pas sigur, să se gândească la ornamentică şi la arabesc.

Prefacerea e de ordine esențială; logica ei este întreagă. E echivalentă cultului pasionat al reliefului, pe care-l descoperea ochiul pictorului european la sfârşitul veacului XV. Toate elementele viziunii, în funcțiunea lor artistică, au o biografie complexă, cu răstimpuri seculare sau milenare. învățații ne vorbesc de o asemenea prefacere, de exemplu, pentru epoca paleolitică: în vremea aceea viziunea artistică se orienta, cum se pare, în sens contrar reliefului. Pentru că noua prefacere implică o polemică contra fixării obiectului, contra imobilizării spațiale, înțelegem simptomatica silință a picturii de a fi plată: e vorba, pentru ea, de a învăța o nouă viziune, în care se îmbină ceea ce fizic se vede cu ceea ce numai se aminteşte vizual.

Oricând, modificările care interesează temeliile chiar ale unui domeniu de experiență sunt motiv de neînțelegere şi supărare. Inevitabil publicul cedează, în sfârşit, oamenilor de meşteşug.

Berlioz scrie că preludiul în *Tristan* îi e neinteligibil cu totul.

A şaptea simfonie a lui Beethoven, la început insistă curios în repetarea unui *fa.* Un abate iezuit, gentil compozitor bisericesc, zicea la prima audiție, către un vecin: „Tot *fa,* şi iar *fa. Apoi dacă nu-i dă nimic prin cap! N-are talent, tipul!" (…es fălit ihm eb'n nix ein, dem talentlosen Kerl!).* Pentru aceeaşi simfonie, Weber declara pe Beethoven copt pentru balamuc.

Manifestul futurist afirmă prudent şi modest: „totul e convenție în artă; adevărul pictorilor de ieri este, astăzi, minciună".

Arta e ocupație veche; îi şade bine să fie înțeleaptă, în sfârşit. Destul a dogmatizat clasicismul cu nervozități copilăreşti.

Expoziția de dăunăzi a lui Marcel Iancu mi-a reîmprospătat observații, gânduri şi însemnări de acum douăzeci de ani. în construcțiile acestui artist, ochiul şi rutina arhitectului întăresc semnificativ ingeniozitatea şi consecvența viguroasă a zugravului. Curios şi interesant noroc, care aşează pe acest meşter aşa de bine cu linia logică a artei celei mai nouă. înțelegem: cea mai nouă nu după cronologia pieții.

***Adevărul* nr. 14812, 14 aprilie 1932, p. 1.**

GOETHE ŞI CONCURENȚA

Pe piața românească Goethe se găseşte, mai întâi, în inferioritatea comună tuturor compatrioților săi de aceeaşi meserie: publicul de aici nu citeşte nemțeşte. La noi, literatura germană a fost totdeauna ținut minoritar. A ştiut bine nemțeşte o duzină de junimişti; însă nici în cercul lor, cultura germană a acestor puțini n-a avut mare putere de convingere. A citit bine literatură germană, un timp, burghezimea evreie de la noi, mare şi mică; de vreo douăzeci de ani această burghezime se francizează în tempo grăbit. Transilvănenii, români ori saşi, sunt afară din cauză.

Ce s-a putut face mai efectiv aici, pentru pomenirea lui Goethe, sunt fară îndoială traducerile din lirica acestuia: oricât s-ar zice de universal acest om, sincer lizibile, din tot scrisul său, sunt astăzi, afară de unele părți din *Faust,* versurile lirice. Nici un german cultivat şi cu mintea liberă nu deschide, dacă nu e literat de carieră, un roman de Goethe, nici *Dichtung und Wahrheit,* cu atât mai puțin *Teoria culorilor, Călătoria în Italia* sau corespondența cu Schiller. Interesul pentru teatrul lui Goethe e din ce în ce mai problematic. însă poezia lui Goethe a avut un sunet nou cu totul, aşa cum a avut scrisul lui Eminescu în limba românească, cum are acum al lui Arghezi. Sunt începători de stiluri nouă. Se pare că începători de aceştia au sorți de durată mai mulți decât scriitorii care repetă numai tradiții stilistice, cu oricât de frumos talent ar face-o.

Proza lui Goethe, în total, e neutră şi flască: surprize de nici un fel; nici diversități de ritm, nici frază care să culmineze, nici un cuvânt strălucitor neaşteptat. O pastă cenuşie, ce alunecă în monotonă prelingere. Pateticul din *Werther* sau din articolele de artă ale tânărului sunt astăzi secate de farmecul juvenil pe care îl vor fi avut.

Aproape oricine ştie că frumusețea prozei germane şade în altă parte: la Lessing, la Heine, la Nietzsche, la Mommsen chiar. Acum îndată vom avea ocazia a pomeni un soi de proză germană care umblă cu tot dinadinsul să fie frumoasă — proza literaților germani care, între alte materii sublime, tratează despre Goethe.

Acelor care, cel puțin în zilele comemorative, s-ar gândi să deschidă cărțile acestui poet al cărui nume obligă, le stă în drum baricada compactă a eseiştilor germani, susținută de voința robustă a negustorilor de hârtie tipărită.

Altădată, şi timp îndelungat, studiul literaturii şi artei s-a făcut la germani în spirit erudit. La originile acestor studii, în ţările germane, întâlnim exegeza teologică. La francezi, studiul literaturii s-a născut din polemică estetică, la germani din controversă istorică.

Din aceste începuturi a urmat că în Franţa istoria şi critica literară au crescut în sensul beletristic, în Germania în cel filologic. Aci, monumente de erudiţie subtilă; dincolo, cercetări rafinate asupra omului moral şi minuţioase precizări ale gustului. între cele două ţări a fost o întrecere de minunată rodnicie. De vreo optzeci de ani, francezii dau studiilor literare substanţă erudită, însă germanii, de vreo douăzeci de ani, pare că nu vor alta decât să le înece într-un patos cleios şi fad - din ambiţie de eleganţă, probabil. Poate că, în această actuală poftă enormă de a se glorifica prin patos, să fie şi un reflex îndepărtat al originii teologice a studiilor literare în limba germană: este ca o împrăştiare a stilului predicii - stil care a determinat, se pare, şi tehnica declamaţiei versurilor şi a prozei în gimnaziile germane.

Actual găseşti pe piaţa nemţească cărţi şi despre filozofia dreptului, compuse în tonul şi după fasonul aprins al *Cântării Cântărilor.* Fireşte, subiectele de artă şi literatură vor fi cântate cu crampe sublime. Goethe este culmea subiectelor nobile: pe nemţeşte: *vornehm.*

Mai mult de cincizeci de ani a fost cultivat acest subiect cu un fanatism sever - *Goethephilologie.* Din acea fierbere savantă şi din ambiţia progresivă a interpretării congeniale, a ieşit eseistica pompoasă despre Goethe, o exploatare literară care domină azi librăria germană; şi, inevitabil, produsele sale se exportă. Goethe e omul docentului cu jacheta impecabilă şi ciupici de lac, a docentului de Berlin, prin excelenţă. Este ca un regiment de gardă al literaţilor: învăţaţi subţiri, care fac lecţii şi scriu despre Goethe. Foarte de sus privesc ei „simpla biografie", „istoria vieţii şi a operelor", categorii învechite şi vulgare ale bieţilor dascăli învăţaţi de pe vremuri. Eseistul subţire întreabă - *vornehm!* - de „sensul spiritual al existenţei lui Goethe în genere", de „ultimele constituiri şi motivări ale spiritualităţii" (die letzten Beschaffenheiten und Beweggruende der Geistigkeit) „fenomenului originar *(Urphănomen!)* Goethe"; sau, ca să zicem aşa, în definitiv: „de înţelesul pur, de ritmică (vezi bine) şi importanţa *(importanţa* e traducerea mea, revoltător de banală, a marelui cuvânt: *Bedeutsamkeit)* „fiinţei", şi altele, şi altele, şi altele, multe dar de aceeaşi putere. Vorbim, cum am spune, de „Ideea Goethe, proiectată în planul etern semnificativului gând *(die Ebene des zeitlos bedeutsamen Gedankens)."* Atât. Nu-i aşa?

Şi apoi, la fiecare pas: *Gestalt, Gestaltung, Gehalt* - dar mai mult decât atât: *Begnadung* (har, cum zicem noi, iar germanii normali zic: *Gnade,* ceea ce, evident, e cam prea simplu) - silabe fericite pentru imn, odă sau predică. Bag seama că ghicim, în aceste superbe baloane verbale, o trebuinţă imperioasă de-a intimida pe

profan, înfaţişându-i greutăţile grozave ale iniţierii - un înfricoşat vocabular de descântec.

Nu cred că greşim închipuindu-ne pe cititorul german sedus, de preferinţă, prin sperietură. Este o docilitate militară în joc.

Mi s-a părut totdeauna că nici o altă vorbă lată nu ameţeşte mai pernicios pe ascultătorul inocent ca vorba *Unitate.* Nu mai e nimic de salvat: *unitate* a ajuns o vorbă lată în eseistică, şi printr-însa. Fără îndoială, păcatul a plecat din filozofie.

Un goetheist extrafin nu permite să existe măcar un rând de Goethe în care să nu fie El - El întreg. Şi, dincolo de scris, unde te-ntorci, dai de Unitate. Ori făcea copii fetelor din sat de primprejurul Weimarului, în concurenţă cu Karl August, ori scria bileţele Pivniţelor lui Auerbach pentru câteva lăzi de Bordeaux, ori îşi lua vânt pentru „O saehest du, voller Mondenschein!"[1] - tot numai *Unult-* un *Schicksal*[2] unic - aceeaşi *Bildnerkraft*[3] - acelaşi *Daimon* - aceeaşi *Eigene Gestalt*[4]. în definitiv, chiar cu mai puţintică filozofie, te poţi arunca a zice frumos: toate sunt una. Pe de altă parte, şi dacă se mai slăbeşte cititorul din mâinile goetheistului, îşi va spune omul, pe înfundate, că, la aşa grad, generalizarea încetează a fi interesantă. Dar, în definitiv, este, nu ştiu cum, foarte frumos să scrii: *„Goethe selbst wollte GESTALTER sein."*[5] Ai zice, dumneata, poate: *Kiinstler.* Nu aşa! Fiindcă, de altfel, nu se mai zice nici capodoperei *Meisterwerk;* se zice: *Meistergebild.* Vezi! Şi, dacă vezi, pricepi că este o întreprindere teribilă să scrii despre Goethe în mod demn, în sublim continuu. Goetheistul se riscă a ne spune primejdia uriaşă a întreprinderii, deci calitatea ei eroică: Nici o iotă din Goethe nu poate înţelege cine nu poartă în suflet o imagine totală a lui Goethe. Aşadar: trebuie să fii în stare a trăi pe Goethe în total, apoi să ai simţul limbii şi al poeziei. Iată un mister straşnic, de care simplii istorici literari care nu operau în sublimul permanent, vorbeau cu simplicitate, de nesimţitori ce erau... „Respect şi Entuziasm", ne învaţă goetheistul, sunt condiţiile înţelegerii literare. Eseistica se practică în dispoziţii liturgice. Efectul cel mai evident al procedării prin respect şi entuziasm, este că eseistul vorbeşte înalt şi în ascensiune continuă, precum aţi văzut, sau precum vedeţi acum: „în naturile clasice expresiunile conştiinţei formative nu sunt decât indicele fidel a ceea ce se întâmplă în dedesubtul şi în adâncul obscur, e strălucirea fierbinţelii, Logosul Erosului lor. Atunci Logos şi Eros nu sunt contraste necesare, ci numai diverse grade de strălucire ale aceleiaşi stări."

Logos şi Eros: asta nu se înţelege cu una, cu două. E greceşte. însă tocmai d-aia, *pour l'amour du grec,* o damă sărută pe un savant. Mai măreţ încă: îi cumpără cartea. Şapte sute nouăzeci de pagini în octav de dicţionar - fară pic de exagerare. N-am socotit paginile registrului alfabetic al ideilor sublime cuprinse în carte. Eseistul e modest: se gândeşte că o asemenea biblie nu se poate citi, cu viaţa de astăzi, din scoarţă în scoarţă, în fiecare lună; admite ca profanul să se mulţumească a o consulta, şi-i face scara analitică a înţelepciunilor sublime.

.. .Dacă nu vă e clară chestiunea cu Logos şi Eros şi nu vă mulţumiţi nici chiar cu indicaţiunea preţioasă că Logos şi Eros sunt, când căutaţi bine, unul şi acelaşi lucru - tot sublima Unitate, săraca! cum îi iese ei dreptatea pretutindeni! - căutaţi puţin mai departe (vorbesc, cum aţi luat seama, de *Goethe* al regretatului Friedrich Gundolf, şi foarte puţin de al lui Simmel, pe care-1 regretăm încă de mai mulţi ani decât pe cel dintâi), până acolo unde găsiţi că în definitiv Goethe - *Goethe als Gestalt-* este ca un glob *(Kugel);* şi în acest glob se întrevăd nişte zone. Dacă te uiţi bine la aceste zone, vezi că sunt formate: 1) din conversaţiile lui Goethe 2) din scrisorile sale 3) din operele lui literare. Toate aceste sunt aşa cum le vedeţi; dar lucru însemnat e că ele sunt - Goethe.

Simţiţi, în sfârşit, de ce e vorba: ca să scrii despre Goethe, citeşti mai întâi ce a rămas scris de la el, cât te vei pricepe mai bine; şi gândeşti despre ce ai citit, cum te va lumina Dumnezeu.

Există o vorbă nemţească veche, foarte simpatică, nicidecum sublimă: a da cerurile de-a rostogolul *(die Himmel kreisen lassen).* S-ar traduce în actual: a face articolul la uşa unui panopticum combinat cu muzeu de surprize.

Nu vreau să înţeleagă cititorul că am vrut numai să râd împreună cu el. Gundolf şi Simmel au fost oameni folositori în meseria lor. Dar în orice afacere omenească trebuie să facem partea unei tradiţii oarecare, sau a mai multor. Eseistica germană a căzut cu puterea straşnică a soartei peste cei doi vrednici literaţi. Iar cărţile lor cad cu greutate proporţională asupra cititorilor care umblă după cultură sonoră. La câţi din aceştia nu le mănâncă eseistica timpul în care ar putea citi din Goethe!

Şi s-au pornit juni literaţi, aici la noi, să soarbă patosul eseisticii nemţeşti, ca pe o grijanie suprem inspiratoare.

Un român, în care cinstea spiritului şi agerimea se întâlniseră într-o armonie rară, a făcut, în chip exemplar, icoana beţiei de cuvinte. E interesant istoriceşte că, acum, acest viciu ne revine pe cale germană.

***Adevărul literar şi artistic,* nr. 593, 17 aprilie 1932, p. 1.**

REVOLTA SEXUALĂ, PE ENGLEZEŞTE

O notă despre D. H. Lawrence: „Lady Chatterley's lover"

A fost, oricât, o mică febră de librărie.

Toată lumea curioasă de cărţi, într-un fel sau într-altul, vorbea de Lawrence, iar unii îl cumpărau. Toţi, dar mai ales toate, năvăleau să-ţi spuie că l-au citit sau îl citesc, stimulaţi şi stimulate de un *point d'honneur* explicabil la orice popor creştin, o dată ce e vorba de sex. Câteva femei cu delicateţea întârziată şi aspiraţii nesigure, adoptase să murmure că le e ruşine să ceară cartea în prăvălie. în orice caz, se împrumuta energic. Cititori şi cititoare erau, de astă dată, informaţi eminent şi în scurt timp. Nici că se putea altfel.

Sunt în discuţie - adică, în romanul lui Lawrence - probleme de mare încurcătură.

După ce a inventat şi a aplicat, până-n capăt, pudoarea, i-a venit acum, pe semne, omului european vremea să o critice. Cu o insistenţă irezistibilă, se întreabă el astăzi: Ce ne facem, în sfârşit, ca fiinţe civilizate, cu organele sexuale şi funcţiunile lor, cu vorbele neaoşe care le denumesc, în faţa trebuinţei de adevăr, care şi ea este o obligaţie irezistibilă a civilizatului, şi sub împărăţia ruşinii pe care a întărit-o în noi, cu atât de curioasă înverşunare, creştinismul?

Dacă au avut norocul să se afle printre popoare rămase, cum se zice, mai aproape de natură, românii sunt, şi ei totuşi, interesaţi în această cauză a reformării dragostei sexuale. Este drept: pentru vorbele sexuale, sistemul nostru de înjurături, care deţine un procent atât de considerabil în stilul zilnic, face ca, şi cele mai păzite urechi feminine să fie familiarizate cu acele vorbe, de nu chiar blazate în privinţa lor. Şi în treacăt spus: minunatul uz al sudălmii ca expresie pentru cea mai plină aprobare admirativă, ar putea constitui românului un avantaj deosebit în încercarea lui Lawrence de a câştiga vocabularului sexual neaoş un prestigiu patetic. întru atât numai sunt eu încă puţin pesimist, că nu cred să fi având românii, şi încă mai puţin româncele de astăzi, curajul originalităţii şi independenţei lor reale, în acest punct şi că sunt încă, mai mult decât e bine, supuşi autorităţii Occidentului: astfel că pe români, dar mai ales pe romance, îi va fi impresionat cât nu trebuie să afle din cartea englezului cum, acolo, în societatea cea mai bună, bărbatul discurează abundent despre *phallus* şi *penis* în auzul cucoanelor. E păcat că, şi pentru această revoluţie, să ne trebuiască cuvântul de ordine de peste hotare, uitând cât de tar

suntem aci prin noi înşine. Tocmai: ar fi ocazie frumoasă pentru a le arăta englezilor că noi nu suferim vorbe cărturăreşti în materie de sex, ci ştim să o dăm numai drept pe şleau. Englezii s-au oprit totdeauna la compromise. Producătorilor noştri magistrali de text erotic li se deschide astăzi o mare pricină de vorbă.

Este amuzantă, însă şi deplin logică, întâmplarea că un englez, tocmai, scrie acest manifest al revoltei sexuale. Desigur nu trebuie uitat că pe vremea reginei Ana literatura englezească îndrăznea multe de toate. Tirania *shockingului* nu e lucru prea vechi; în schimb ea s-a exercitat cu straşnică putere. Acum s-a sfărâmat şi această tiranie; regretatul tânăr Lawrence dansează pe ruinele ei o Carmagnolă grav sentimentală. Fireşte, elaborarea tiraniei a durat lungă vreme; Lawrence e mulţumit şi mândru că poate invoca refrenul *„But - Celia, Ceha, Ceha, shits"* (verbul refrenului corespunde exact latinescului *cacare)* dintr-un poem de dragoste al marelui Swift. Vedeţi cu cât mai violentă e revoluţia moralistică engleză, decât cea politică.

Nu se putea să nu turbeze fantazia omului, gâtuit de puritanism. Şi turbarea lui Swift nu e decât profunzime psihologică. Ne aflăm dar în linie consecvent engleză, când amantul adoră pe Lady Chatterley *şi* pentru funcţiunea excretorie de care exclama Swift în pasionată repetare. Şi este, în definitiv, impresionant cum Connie Chatterley — o lady perfectă — savurează studios şi micrologic faptele sexuale şi, în fine, sărută cu un fel de avânt religios organul intim al lui Mister Mellors, pădurarul moşiei sale. Apoi, cum era de aştepat, erotica englezului e sfinţită cu lirism în manieră biblică.

Vor râde rablezian continentalii crescuţi în spirit galic: nu se poate altfel. E deprindere veche. Civilizatul european a fost adus să scufunde sexul în comic şi ridicul. Teribilă duşmănie asupra instinctelor. Toate instrumentele dispreţului şi batjocurii au fost arme în milenara vrăjmăşie asupra vieţii sexuale; şi cu strategia batjocurii s-au combinat curios invenţiile ipocrite şi crunte ale geloziei. Bătaie de joc dintr-o parte, cruzime şi patimă gravă din partea cealaltă: straniu neasemănat e conflictul comediei sexuale a civilizatului. Totuşi este o frumoasă originalitate, că am reuşit să formăm adevărate virgine creştine; fiindcă, chiar stilizate de spiritul anecdotei, mireasa care în noaptea nunţii s-a căţărat disperată sus pe un dulap şi a tremurat scâncind acolo până s-a făcut ziuă; sau cealaltă care a zmuls fereastra şi a început să urle la stradă: săriţi că a înebunit domnul! — poartă limpede pecetea autenticităţii logice, potrivit moralei sexuale tradiţionale.

O contrazicere paralelă acesteia din morala sexuală s-a prelungit secular în estetica europeană. Platonică, creştină, în sfârşit academică, învăţătura filosofică despre artă a organizat dispreţul simţurilor, persecutând plenitudinea formei, vigoarea culorii, naturaleţea hotărâtă. Incolorul şi, în general, nesenzualul; acesta a fost idealul suprem, ţinta divină, dictată artistului. Estetica academică s-a întemeiat pe o polemică contra simţurilor.

Uricioasă nerozie de impotenţi — şi cât de caracteristică! — a fost academismul. Negarea aşa-zisei materii, dispreţul ţărânii trecătoare —: ce dezgustător mucegăită

trebuie să fi fost elita intelectuală căreia i-a răsărit în cap asemenea radicalism fleşcăit!

Cel puţin în viaţa sexuală, ascetismul a dat monstruozităţi prestigioase şi indirect a rafinat admiraţia perversă faţă cu cele mai înalte grade ale urâtului... Academismul în artă a fost o ciupercă de definitivă stârpiciune. Vitalitatea însăşi a instinctelor artistice a măcinat şi, în sfârşit, a spulberat academismul. în morala sexuală, reechilibrarea nu se poate obţine tot atât de lesne.

în practică, şi în ascuns carevasăzică, multe acomodări au fost posibile; în principiu şi la suprafaţă au înflorit posibile grimase, în partea femeilor mai întâi. între morala sexuală şi practica sexuală, europenii se târăsc în atitudine falsă ş strâmbă. Nu toţi egal, din fericire. Protestanţii şi catolicii au ajuns atât de rău, încâ să se încurce serios în ruşinoasele caraghioslâcuri ale freudismului, — un episod d care noi românii putem râde din toată inima, cu mândră satisfacţie. Pe temeiu aceleiaşi sănătăţi, nu ne putem afecta prea mult revolta sexuală scrisă de u nenorocit băiat englez, bolnav, foarte necăjit, cum bine se simte în cartea lui nai transparentă, necăjit de multe experienţe triste şi mai întâi de acele sexuale. Şi l cercetează cu un zel înduioşător. L-a supărat foarte conflictul sentimental între viaţă sufletească cu orientare platonizantă şi brutalităţile, cum se zice, ale dragost fizice, atât de complect batjocorite şi afurisite creştineşte: apoi, dar poate şi mai rău l-a supărat ignoranţa şi lipsa oricării virtuozităţi, la bărbaţi ca şi la femei, î domeniul operei sexuale. Nenorociţii de occidentali n-au avut parte de u *Kamasutram.* Şi doar sparge ochii oricui are spiritul întreg, că omului arta şi tehnic îi sunt fatalitate până şi în realizările instinctului genital.

Drăgălaş şi cuminte învăţa Jahel pe Jacques Tournebroche: „Cette fois, soye moins emporte, et ne pensez pas qu'â vous. II ne faut pas âtre egoiste en amou Cest ce que les jeunes gens ne savent pas assez. Mais on les forme." Aceea constatare obsedează pe oamenii candidului Lawrence cu o amărăciune aproap tragică.

Tânărul literat se întristează adânc de frivolitatea sexuală a băieţilor şi fetel din generaţia sa; îi ştie surzi la adevărurile grave pe care le-a colecţionat cu atâ sfinţenie în romanul lui.

în lipsa unui *Kamasutram* şi a unei filosofii sexuale corespunzătoare, europe se necăjesc, destul de ridicul, cu foiletoane, broşurele, tractate, conferinţe şi congre pentru „Problema sexuală" — o problemă care a rămas, în sfârşit, pe seama un medici naivi şi a fetelor bătrâne. Cartea lui Lawrence ar fi putut fi scrisă de o vec *miss* care ar fi deraiat bine. Pentru cititorul de tradiţie continentală, nu e lipsită haz împrejurarea că romanul acesta, unde numele organelor şi ale funcţiunil genitale, când savante, când populare (şi aci e punctul mare!) servesc abundent descrieri amănunţite ca şi în lirism solemn, este alcătuit ca oricare altul din miile romane tipic engleze, cu problemă, cu morală, cu peisaj poetic în regulă, totul

măsura cititorului britanic perfect mijlociu. Literatură de fată bătrână cu imaginația perturbată. Este violență de sufragetă în joc.

Să ne gândim însă că un jurnalist de calitatea lui Ferrero, prin urmare un om căruia trebuie să-i atribuim judecată liberă de cea mai frumoasă speță, a căutat să explice superioritatea, în deosebi vigoarea imperialistă a englezilor și germanilor prin moderația lor sexuală; relativa slăbiciune a francezilor și italienilor prin excesul lor de activitate erotică. Şi doar ştim de mult că japonezii, un model de toate energiile elementare, sacrifică abuziv lui Eros. Dovadă, ce adânc înfiptă e în capul europeanului dezaprobarea globală a dragostei fizice.

Un politician, - se putea altfel? - apostolul Pavel adică, a aruncat o dată o formulă de compromis, în interes de propagandă: dacă se poate să nu fie dragoste trupească între bărbat și femeie, atunci e frumos și pe placul Domnului; însă, pentru că e prea greu slabei firi omenești să înăduşe această pornire, apoi să fie, dar nu prea mult, ci cu rușine mare și căință... Acum, mii de învățați și literați se căznesc să scoată piatra aruncată atunci. însă aceasta e doar teorie; în practică, nici englezii n-au fost vreodată chiar atât de nebuni cât cerea cartea.

Adevărul literar şi artistic, nr. 597, 15 mai 1932, p. 1.

O BIOGRAFIE, ÎN SFÂRŞIT

G. Călinescu: „Viața lui Mihai Eminescu"

De câțiva ani biografia e înămolită în o situație delicată. Oamenilor cu spirit delicat, adică, ea li se arată în primejdie de a deveni o specie literară inferioară. Cu puterea deosebită pe care le-o dă momentul de față, romanul prost și melodrama felurit deghizată au atras biografia în jos, spre treapta și teapa lor grosolan falsă și de gust mitocănos.

Fusese lungă vreme modă serioasă printre literați și artiști, chiar de bună calitate, să disprețuiască batjocoritor pe erudiți și metoda lor în întregime; acum, în zilele noastre, acest dispreț a fost pedepsit, ironic, prin invazia biografiilor romanțate. Pare, orişicum, că a pregăti meticulos un memoriu pentru a fixa data nașterii unui om considerabil, zămislirea unei opere, vicisitudinile unui capitol sau ale unei strofe, este o întrebuințare mai demnă a puterilor mintale, mai isteață, și în care e loc și pentru bunul-gust, pentru tactul și finețea istorică, decât a petici discursuri sau scrisori, a îngăla dialoguri de dragoste pe seama poeților, artiştilor, sau personajelor politice considerabile.

Erudiții au fost constant recuzați pentru lipsă de congenialitate și de simț artistic; și cei mai nespălați dintre diletanți s-au năpustit la această formulă de descalificare a învățaților, răcorindu-şi astfel inima de acrelile neputinței lor esențiale. Spre umilirea și luminarea, nu a diletanților, incurabili și neglijabili, ci a literaților și artiştilor autentici, însă orbiți tocmai pentru că sunt și ei tipuri adânc specializate, s-a înființat, ca o dinadins batjocură, camlota parodistică a biografiei romanțate, cu genialitatea ei de cafenea, cu fantazia din topor și toate celelalte simulacre de talent care constituie pe scribul de calitate joasă. O masă europeană căzută până la un nivel intelectual și estetic american a format terenul unde a putut germina și înflori acest product de piață și caricatural al spiritului istoric.

Orice om care socotește divagația drept infirmitate și respinge orice metodă vulgar advocățească, înțelege că nici un fel de interpretare, psihologică, estetică ori filozofică, nu poate avea loc înainte de a se fi dus până la capăt cunoașterea amănunțită, subtilă și elementară a obiectului. Pe artist, deprins cu viziuni totale ș ca unul ce nu ia seama la elaborările care preced acele viziuni și le fac posibile, lesne îl supără procedările învățatului, care, tocmai, sunt desfaceri și preparări conștiente ale complexelor realității. Lesne vede artistul în procedarea erudită o profanare

stupidă. Iar eruditului, neapărat, i se întâmplă să ajungă a nu mai vedea decât hârtia şi slova, şi el consideră ca reproducere întocmai a realităţii ceea ce, inevitabil, implică multă construcţie mintală; eruditul se imaginează adică mai perfect eunuc decât poate fi în adevăr. Netăgăduit, adeseori erudiţii au o foarte neroadă idee despre obiectivitate.

în zorul practicii, oamenii care fac muncă spirituală nu iau seama că orice cunoaştere se compune din percepere şi interpretare. Astfel cearta şi dispreţul dintre erudiţi şi artişti se mişcă împrejurul unei neînţelegeri tipice. Calea cea mai sigură de împăcare ne-o arată constatarea că, îndeobşte, cerinţele diverse ale spiritului nu pot fi satisfăcute întreg decât prin colaborare; rar nemereşte natura să închidă, în pielea unuia şi aceluiaşi individ, un artist şi un învăţat. Când se întâmplă aceasta, ne găsim în faţa unei armonii excepţional preţioase: ni se oferă, în un asemenea spirit cu posibilităţi atât de diverse, un aparat de deosebită delicateţe întru cunoaşterea lumii, înţelegeam mai sus, sub numele de învăţat, capacitatea de a observa realităţi şi a verifica observaţii; sub numele de artist, talentul de a le interpreta.

Acei care, împreună cu mine, simt că biografia este acum în criză de declasare, au astăzi prilej de rafinată satisfacţie: o carte românească ce ne vorbeşte despre Eminescu şi care este o faptă eminentă pentru realizarea biografiei ca atare.

Norocoasă superb este întâlnirea, în acelaşi om, a tinereţii cu virtuozitatea rutinată. Fizionomia istoricului literar G. Călinescu înviorează neaşteptat aspectul studiilor istoric-estetice în ţara noastră. Tânărul de care vorbesc ni se arată cercetător şi interpret cu înzestrări excepţionale.

Viaţa lui Eminescu este un caz ales de cercetare şi de reconstruire, laolaltă — un material, ca dinadins, pentru a stimula vocaţia de o rară desăvârşire a istoricului Călinescu. Discuţia informaţiilor este scrupulos erudită; reconstituirea istorică o înalţă, cu pătrundere de artist, un spirit care nu face un pas fară controlul delicat, precis, de izvoare.

Cum era de aşteptat, mahalaua literaţilor şi semiliteraţilor a îmbâcsit amintirea lui Eminescu, nu numai cu interpretări vulgar şi strâmb pioase, ci şi cu elementare neadevăruri. Aspru şi ager a răzăluit d-l Călinescu aceste necurăţenii; şi, în marginile mărturiilor minuţios judecate, ne povesteşte faptele şi întâmplările, sigure sau probabile, care au alcătuit viaţa lui Eminescu. Iar din încheierile pe care le impun faptele, închipuie, cu o imaginaţie de rară exctitate, portretul intelectual şi moral al omului. Liberă de răceala seacă a învăţatului ca şi de fierbinţeala copilăroasă a apologetului, istorisirea e minunat de vie şi minunat de prudentă. Rămân, cred, definitiv înlăturate naivele scheme ale criticilor socialişti, ca şi explicările extrem idealiste, cum am zice, ale lui Maiorescu. în general preţioasă şi nouă îmi pare evaluarea lui Maiorescu, în această atât de îngrijită scriere: egal de drept ni se arată felul oarecum abuziv de a proteja, pe care criticul îl aplică poetului, dar şi speciala, aproape unica, înţelegere a superior cultivatului Maiorescu pentru gânditorul Eminescu. De Maiorescu singur, Eminescu nu avea nevoie să se apere cu ironic

amabila formulă: „Asta-i o teorie care-i greu de înţeles" — cu care s-a scuturat de antiliterarul şi antifilozoficul Panu şi de ceilalţi.

O întrupare de rari daruri: contemplativ şi activ; nesupus, cu o pornire supranormală, constrângerilor superficiale şi practice; fantast şi tumultos, punctual şi scrupulos; fanatic şi deplin liber în inteligenţă şi în gust, boala singură, ca o diabolică perfidie, l-a oprit de a culmina astfel, încât faima lui să răsune şi puterea lui să lucreze mult peste marginile ţării sale. Boala, poate, l-a şi restrâns mai mult în contemplare: „Poveşti sunt toate pe lumea asta". Ce s-a pierdut în el a fost prea mare. Un torso omenesc, de o nesfârşită melancolie.

Nu e totdeauna atât de logică istoria, încât unei aşa minuni de om să-i trimită în urmă un vrednic povestitor. Această *Viaţă a lui Mihai Eminescu* îmi pare, în spirit cercetător şi învăţătură, în pătrundere artistică şi talent literar, una din cele mai reuşite cărţi româneşti.

***Adevărul literar şi artistic*, nr. 599, 28 iunie 1932, p. 1.**

CARAGIALE, PE SCURT

Douăzeci de ani de la moartea lui

Nu toți oamenii sunt egal de vii. Niciodată nu am simțit atât de tare acest fapt, cum l-am simțit la moartea lui Caragiale. Nevoit să petrec în locuința lui a doua noapte după aceea în care murise, am vegheat decuseară până la ziuă fară să-mi pot lua ochii de la draperia care ascundea o jumătate a camerei de cealaltă. Draperiile pot fi mult mai rafinat perfide decât pereții sau ușile; se pot mișca ușor.

Nu am nici cea mai mică vocație pentru înregistrarea supranaturalului; însă anularea unei ființe cu vitalitate excepțională este, la început, adânc neverosimilă. E o răsturnare violentă a unei experiențe prea bogate, ale cărei elemente poartă accente puternice de sentiment, anume acordate și sistematizate. E un învăț greu. Nu se putea să nu aștept, noaptea întreagă, să iasă Caragiale de după covorul care-mi atârna în față și să vorbească. îndeosebi, cu tăcerea definitivă a lui Caragiale nu vroiau să mi se deprindă așteptările urechii și așteptările spiritului. Câți îl cunoșteam de aproape, știam bine că omul nu mai avea mult de trăit. Dar ce putere au asemenea convingeri abstracte față de perturbarea bruscă a unei experiențe perceptuale neobișnuit de intense!

Medicul care, din oficiu, a făcut autopsia, îmi spunea că încă nu văzuse creier atât de frumos dezvoltat; însă nu văzuse nici o arterioscleroză atât de perfectă, încât aproape nu se înțelegea cum putuse mașina să nu se oprească încă de mult. Puțini dintre prietenii lui Caragiale rezistase ispitei naive de a interveni cu sfaturi, ca să-1 hotărască a trăi, în sfârșit, mai igienic... Fapte pioase, perfect inutile. înțelegeau oamenii, la urmă, că un asemenea predestinat există cu prețul cu care este, așa cum e. Caragiale fumase în ultima după-amiază a vieții sale optzeci de țigări. A murit, foarte probabil, în unul din groaznicele accese de tuse tabagică, care, în fiecare noapte, răsunau până departe de camera lui de culcare. S-a întâmplat aceasta în noaptea de 21 spre 22 iunie 1921, în Berlin-Schoneberg, Innsbruckerstrasse, nr. 1.

S-a întrebat adesea lumea noastră de ce se așezase Caragiale în Berlin? Din trebuință de ordine și de confort, pot spune eu, după câte am auzit de la dânsul. Confortul era deplin, și, pe atunci, mai ieftin mult decât în orice alt oraș mare european, inclusiv Bucureștiul. Iar ordinea îl încânta pe Caragiale, pur și simplu. în adevăr, gospodăria prusiana, publică și particulară, trebuia să fie ca un delicios răsfăț omului care îmbătrânise în o țară ce, în acest punct, contrasta eclatant cu Prusia.

însă, de la început, cumintele Gherea îi repetase lui Caragiale.că Bucureștiul și România au să-i fie, acolo, foarte de lipsă; și pe Caragiale îl irita semnificativ acest pronostic pe care-1 respingea aproape indignat. S-a văzut apoi că fiecare ocazie — mai drept: orice pretext — îi era bun ca „să se repează" pentru o zi, două, trei, șapte — la București. Totuși l-am găsit, într-o vară, la Friedrichroda, în inima Pădurii Turingiene, popular cum ar fi fost în Brașov sau la Sinaia. în piața minusculă a târgușorului german, îl interpelau, pe întrecute, zarzavagioaicele, ceasornicarul și librarul, și aproape îl aclamau, atât de mult suplinea cu puterea lui de comunicare, cu humorul și fantazia lui, slaba sa cunoaștere a limbii germane. Fusese mult adevăr în precizarea lui Gherea, dar și în pornirile instinctivului Caragiale.

Dac-ar fi fost vorba de cumințenie pură, Caragiale nu se îndărătnicea să rămână până-n capăt scriitor român. „înțelegi tu că, dacă societatea nemțească ar fi fost ca cea română, Wagner murea prim-procuror la Breslau."

Fără supunere consecventă la viața politică și fară vreo carieră civică din acele prin care tot politica operează, viața lui n-a putut fi bine așezată și plăcută decât pe apucatele. Pe atunci, artistul, și mai întâi acel literar, era încă, aici în țară, fenomen intempestiv. însă orice talent bine hotărât înseamnă un grad mare de fatalitate; individul care-1 poartă este, în o măsură oarecare, un sacrificat. Pe Eminescu și pe Caragiale îi numea deunăzi: niște simpli ratați — un bărbat politic proaspăt, plin de zgomot și de succese. Desigur ratați, însă nu chiar simpli: e obiecția unică pe care o putem ridica sentinței omului politic, în această materie. Obișnuit, are dreptate omul de piață, când judecă pe oricine vreți din punct de vedere al pieții. Destul de curios e că oamenii de piață se amestecă a judeca pe artiști, de exemplu, și din punct de vedere al artei respective. Acesta e, probabil, efectul unui obicei propriu vocației politice, al cărei nerv este, hotărât, numai îndrăzneala, nu totdeauna de calitatea cea mai fină. Se zice că odată, pe când se discuta în o comisiune a Camerei o lege industrială plină cu amănunte de specialitate, un politician, cunoscut ca întrerupător hazliu, a aruncat, de astă dată serios, o observație asupra materiei în dezbatere. Un coleg plictisit îi taie vorba: - Bine, omule, nu vezi ce prostie spui? - Ba văz; dar de ce să n-o spun? răspunse omul cu eterna lui prezență de spirit. Acum omul nu fusese spiritual numai: fusese și profund: formulase filozofia întreagă a politicianului din statele încă crude.

Caragiale trebuie să fie supărat pe mult prea mulți oameni nu numai de piață, ci și mai mărunți, însă în care practicismul se luptă complicat cu vanități prea depărtate, de exemplu cu vanitatea de a avea păreri despre artă. Prea am întâlnit, și întâlnesc încă, lume care nu vrea să vorbească decât despre cusururile lui comun umane. Avem români care-1 judecă pe Caragiale cu o asprime minunat calvinică, și absolut ca și cum în omul acela natura n-ar fi pretins a realiza decât un slujbaș model și un impecabil om de afaceri. Pe asemenea cetățeni severi nu face să-i întrebi, ca cel de adineaori: „nu vezi, omule, ce prostii spui"? — fiindcă pe acest fel de oameni niciodată nu-i poți face să vadă că au spus o prostie. Sunt virtuoși

îndărătnici şi foarte mândri. Sunt şi aceea ce s-a admis a se numi oameni folositori societăţii.

Caragiale a fost artist cu orice preţ, şi, precum am observat, întâmplarea aceasta, la locul şi timpul dat, era intempestivă. Fixaţi asupra acestei relativităţi istorice, ar fi potrivit să nu se mai mârâie după fiecare constatare a unei vocaţii atât de evidente, ci, sau să se condamne în general acest tip de activitate, ca atare, sau să ne rezervăm a o înţelege şi a-i clasa manifestările numai cu bună cunoştinţă a lucrului, fară priviri saşii către imperativul categoric care, nu ştiu cum, în lumea sud-est-europeană se prezintă în erupţii adevărat curioase.

***Adevărul literar şi artistic,* nr. 605, 10 iulie 1932, p. 1.**

LITERATURA POLITICĂ A LUI CARAGIALE*

Dând drumul unui năduf, ce ar putea părea vechi şi adânc, scrie Caragiale doctorului Urechia, cu data de 27 decembrie 1907, următoarele:

„Intrarea în viaţa publică mi-a fost pân-acuma închisă de boierii şi de ciocoii noştri pe simpla bănuială instinctivă că n-aş fi amantul destul de fidel al sacrei noastre Constituţiuni. De ce adică astăzi, la bătrâneţe, să nu fiu leal, să nu le dau dreptate oamenilor, arătând pe faţă de ce sentimente sunt animat faţă de actuala organizare de stat? De ce să nu arăt lumii cum am văzut eu împrejurările sociale şi politice la care am asistat şi ca istoric, nu numai ca simplu comediante. Şi deşi mamelucărimea mă va huidui în unison, poate să am norocul ca în mulţimea lumii cinstite, inteligente şi dezinteresate, să găsesc câteva aprobări, care să mă plătească cu prisos de necazurile îndelungatei mele proscripţiuni."

în o scrisoare precedentă către acelaşi (9 decembrie 1907), Caragiale anunţase intenţia de a scoate o foaie săptămânală în sensul broşurii *1907,* cu încrederea că, acum, scrisul său, dezvelind ticăloşia politicianilor, îi impresionează mult pe aceştia, în zăpăceala în care se găsesc; şi adaoge, despre Constituţia de atunci, că e pe moarte şi că va mai dura poate cât va trăi regele Carol, sau poate el însuşi, om cuminte, o va schimba. Cum toţi pietenii săi ştiu, Caragiale vroia atunci să fie deputat şi, un timp, nici nu s-a îndoit de aceasta. A participat foarte viu la campania partidului conservator-democrat; a ţinut discursuri şi închinat toasturi. Se făcuse soldat politic deplin disciplinat. Mai târziu, în 26 ianuar 1911, Caragiale, refuzând a protesta în publicitate contra expulzării doctorului Rakowski, cum îl rugase Alexandru Dobrogeanu, răspunde acestuia astfel: „Te înşeli crezându-mă absolut independent. în viaţa profesională, ca literat şi eu, cât ţine ciurul apă, oi fi; dar în viaţa publică nu sunt de loc: sunt absolut legat de cuvântul de onoare să nu fac un pas fară ordinul expres al şefului conservatorilor-democraţi."

Totuşi deputat nu s-a ales.

Cred că aceasta l-a amărât, deocamdată cel puţin, destul de rău.

"Rugăm călduros pe toţi oamenii informaţi să binevoiască a ne ajuta să îndeplinim lacunele eventuale ale acestui referat (n. a.).

Din vremea cât a lucrat Caragiale în redacţia *Timpului,* nu mi-a fost cu putinţă să identific nici un articol politic al său. O amintire despre Eminescu în ziarul numit, o alta la fel în *Constituţionalul:* atât e tot ce am găsit din acea vreme; amândouă bucăţile retipărite de către autor însuşi, în 1892.

Spre sfârşitul anului 1895, găsim pe Caragiale la un ziar liberal, *Gazeta poporului,* scoasă de Gheorghe Palade: notiţe polemice - una îndeosebi contra „Junimii" - contra conservatorilor, contra *Epocii,* în special. Memorabil cu deosebire este schimbul de lovituri înveninate dintre Caragiale, de la *Gazeta poporului* şi Anton Bacalbaşa, de la *Epoca.* în o cronică sub titlul *Grămătici şi măscărici,* aruncase Caragiale nişte aluzii drastice lui Bacalbaşa. Fără a-l numi, îl asemănase cu acei inferiori oameni de condei şi farsori, care slujeau duşmăniile boierilor de altădată. Replica fieros spirituală a lui Bacalbaşa provoacă un răspuns al lui Caragiale - către „socialistul ştiinţific de la *Epoca"* - răspuns lucrat cu o răutate fară rezervă.

în februar 1897 publică *Epoca* un toast al lui Caragiale la banchetul dat în cinstea lui Nicolae Filipescu: este un discurs întreg în care tratează, fară glume, raporturile literaturii cu politica. Subiectul se impunea: literatul se lasă, în momentul acela, ademenit de politica cea mai propriu-zisă: politica colorată hotărât.

încă din noiembrie 1896 Caragiale publicase în *Epoca* articole politice. Seria s-a continuat în 1897 şi a rezultat astfel în acei ani cea mai compactă masă de ziaristică politică a dramaturgului, care, şi ca atare, făcuse destul sânge rău unui anume partid. în acea serie se găsesc portretele politice ale lui Dimitrie Sturdza, Al. Lahovari, Lascar Catargiu; apoi: *O lichea* (tot Dimitrie Sturdza), *Caradale şi Budanale, Cabinetul Hagi Tănase, Rărunchii Naţiunii* şi multe altele.

între timp Caragiale publicase în *Ziua,* ziar scos de Gheorghe Panu, o serie de articole sub titlul *Culisele chestiei naţionale.* Este expunerea luptelor lui Aurel Popovici cu Brote şi Slavici, în jurul *Tribunei* din Sibiu şi asupra tacticii politice a românilor din Ungaria. Expunerea e făcută din punctul de vedere al lui Popovici, cu material dat, evident, de el însuşi. Acele articole le-a strâns apoi Caragiale în broşură, prezentându-le acolo ca simplu „reportaj". El pomenea cu o deosebită satisfacţie această publicaţie a sa; tot astfel vorbea, mai târziu, cu o vădită mândrie de broşura *1907.*

în iunie 1897 apare în *Opinia* din Iaşi un elogiu foarte fierbinte al lui Take lonescu de Caragiale, elogiu plin de preziceri strălucitoare: „Take lonescu va fi fost o adevărată glorie pentru vremea şi ţara lui". Textul acesta l-a reprodus d. Romulus Seişeanu, în volumul său *Take lonescu* (1930).

în ziarul vienez *Die Zeit,* din 3 aprilie 1907, pe prima pagină, coloana Il-a şi următoarele apare un articol: RUMĂNIEN, WIE ES IST - *Von einem rumaenischen Patrioten',* cu această notă a redacţiei: „Expunerea de mai sus este datorită unui dintre cei mai însemnaţi publicişti români. Ea dă o imagine nefardată a stării de lucruri din România, care a provocat grozavele mişcări ţărăneşti. Dacă pe unelocuri autorul, în critica sa, trece marginea, trebuie să înţelegem că durerea e aceea care pune în gura patriotului acele cuvinte aspre." Articolul se întinde pe aproape patru coloane. în hârtiile lui Caragiale se află, tipărită în şpalturi, o traducere în româneşte a articolului din *Die Zeit.* La sfârşit, această traducere are câteva paragrafe care lipsesc în articolul german. Cum a utilizat Caragiale acea traducere nu ştiu.

Articolului german şi broşurii din 1907 le urmează cronologic de aproape, dar nu prea de aproape în spirit, discursurile şi toasturile din campania conservator-democrată. Mecanismul oligarhiei, pe care-l demontase cu frumoasă vervă articolul din *Die Zeit* şi broşura se remonta acum avantajos. Takismul venise să-l îmbogăţească.

Universul de la 1 ianuar 1910 publică un articol abil al lui Caragiale despre o absurdă arestare a d-lui Oct. Goga de către poliţia din Budapesta.

Anul 1910 este anul *Schiţelor nouă,* despre care a spus Caragiale odată că „nu le-ar da pentru tot ce a scris". în om triumfa iarăşi artistul literar. Politica fusese, în fiecare rând, numai incident şi, în definitiv, pacoste - însă nu de tot. întors din prima sa călătorie conservator-democrată, Caragiale mi-a spus: „Mă, ştiu c-am avut de ce râde!" Şi această formulă rezumativă a revenit pe urmă, ani de zile, în gura lui Caragiale. Sub perturbările de suprafaţă, după ce i se potolise groaza din luna răscoalelor ţărăneşti şi se consolase de decepţii, politica recădea, fatal, pentru dânsul, sub categoria pe care i-o fixase în *Moftul român.*

Adevărul literar şi artistic, **nr. 607, 24 iulie 1932, p. 1.**

MANIFEST

Evident, problema aceasta e actuală.

După legende clasice, alcătuiesc tratatele de istorie cu pompă absolută un paragraf epocal: încetarea sacrificiilor umane în istoria cu totul veche. însă acest paragraf nu este istoric, e moralistic - naivă abilitate a pedagogilor grăbiţi să dea tinerelor animale omeneşti pe care le dresează o idee cât mai vastă despre vocaţia de a se îmblânzi a speciei noastre. Este un caz, între atâtea, al neadevărurilor pioase de care nu se poate lipsi educaţia. în realitate, titlul romanului lui Anatole France cu *Setea Zeilor* deloc nu cuprinde vreo figură retorică. Atât numai deosebeşte vremile istorice, la acest capiol, că după o sumă de secoli nu s-a mai vorbit de zei, ci de idei sau idealuri. Deosebirea e minusculă, şi nu e convenabil să întârziem asupra unor amănunte de suprafaţă.

Nu este îndoială: în sacrificiile de oameni stă o frumuseţe mare şi gravă. O mai superbă formă a spiritului de obiectivitate nu se află.

Cunosc prea puţin folclorul, pentru a-mi putea clarifica cum a ajuns românul la zicătoarea: a se strânge de gât ca piţigoiul la necaz. Gloria lui harakiri cedată piţigoiului! în această denegare a unui merit, ce ne pare curat omenesc, în favoarea păsărelei cu nume de poznaşă sonoritate, găsesc o bizarerie misterioasă, dar nesugestivă. Minunea umană rămâne: omul, animal care se suprimă pe sine în deplină luciditate, spre cinstirea unei norme cavalereşti.

Mai adesea omul preferă a sacrifica pe altul; şi aceasta în deplină împăcare a cugetului. Regulat au făcut aceasta, oricând, animatorii politici. Interesant este că, desigur, unii dintre acei duşi la sacrificiu sunt în acord entuziast cu animatorii care, iarăşi desigur, rămân acasă pentru ca să animeze mai departe.

Sunt însă şi alte specii de scrificii umane decât acestea extreme. Clase sociale şi naţionalităţi se sacrifică unele pe altele, cum le vine la îndemână, pe încetul, fară cruzime bruscă, însă tot pentru idei. Indivizi sunt sacrificaţi pentru interesele superioare de partid, de naţionalitate sau de sectă. în toate aceste cazuri admitem prezenţa obiectivitătii: distrugerea unor existenţe concrete, pentru instalarea sau fortificarea unor idei ca norme general obligatorii. Acei care, gândindu-se la acestea toate, nu scot de aci ideea cea mai înaltă despre natura şi destinele omului, sunt

cârtitori de care nu avem a ţine seamă. Cazul lor e absurd într-atât că încetează a fi interesant.

Dar alţii au altă filozofie: vor blândeţea totală, şi să nu se mai sacrifice oameni. Să fie respectată viaţa, sau chiar bunăstare a individului, în ciuda oricăror idei. Pentru aceştia, obiectivitatea este *summa injuria.* Cum am zice: între oameni bunăvoinţă, numai bunăvoinţă. De această filosofie se ţinea, de exemplu, regretatul Anatole France. A sacrificat însă pe Georges Ohnet, când acesta se afla pe culmea gloriei. A fost ca un trăsnet al zeilor *Les dieux ont soif.* France a sacrificat pe Ohnet ideii de literatură.

Astfel mulţime de cititori, care pân-atunci crezuseră pe Georges Ohnet scriitor bun, aflară dintr-o dată că Georges Ohnet e scriitor prost. Cu acea ocazie, France a făptuit o cruzime de primitiv, el omul indulgenţei universale. Şi cât de sălbatică deşertăciune în cruzimea aceea! Nicidecum nu e probabil ca, pe urma acestei lovituri, confortul lui Ohnet să fi fost deranjat; însă omul are şi alt suflet decât acel visceral, şi desigur sufletul superior al lui Ohnet a fost deranjat.

Vorba e, în sfârşit: ce fac eu, când un amic, sau un coleg, sau numai un cunoscut, sau un necunoscut care mă cunoaşte, mă invită să citesc un poem, o dramă, un roman, un studiu, cu care el s-a expus sau se va expune consumaţiei publice? Nu judecaţi, ca să nu fiţi judecaţi. însă omul tocmai judecată îmi cere, şi n-am dreptul să cercetez intenţia cu care-mi adresează cererea... Cel ce trage sabia, de sabie va pieri. Nu am nici o preferinţă pentru moartea prin sabie. Să-mi spintec pântecele în faţa autorului, ca japonezii dăunăzi dinaintea unei ambasade, nu cred că mă voi hotărî vreodată. S-ar putea să se bucure autorul văzându-mă cu maţele afară; dar s-ar ptuea să se şi supere că-i fac ursuzlâc în casă. Şi de ce să supăr un om: în treacăt mărturisesc că tentaţia de harakiri am simţit-o. Dacă i-aş ceda, mi-aş asigura probabil o nemurire erostratică. Cine ştie dacă numai erostratică? Poate că civilizaţia va lua în viitor culoarea galbenă. Dar mie îmi lipseşte simţul voluptăţilor postume, şi *training* moral japonez nu am. Ar fi vanitate excesivă să cultiv în mine un ideal al unei rase cu care nu am, cât ştiu, nici o legătură de sânge. Şi rezultatul, dacă aş face-o, n-ar fi decât pură afectaţie, lucru de care am oroare absolută.

Aşa, m-am hotărât să pun în adevăr capăt sacrificiilor de oameni. Simt că e mult mai potrivit caracterului meu să sacrific idei. Sacrific ideile proaste despre literatură şi genurile ei, despre vocaţia literară, despre gustul artistic, despre gustul publicului. Le sacrific, slujindu-mă de răposaţi - disecarea cadavrelor cel puţin e permisă europeneşte - iar uneori slujindu-mă de străini în viaţă, ceea ce fară îndoială este patriotic.

Să-mi sacrific compatrioţii? Asta nu se poate.

Pe dânşii îi informez, frăţeşte.

Adevărul literar şi artistic, **nr. 643, 3 aprilie 1933, p. 1.**

ADEVĂRUL POETIC

Din vremi vechi încă ideea de adevăr poetic a format capitol important în tratatele de estetică şi poetică. Aceasta pentru că, în cugetarea filozofică ca şi în cea comună, ideea de adevăr a avut o valoare şi un prestigiu mai presus de alte idei fundamentale ale spiritului, astfel că în feluri şi chipuri au căutat oamenii gânditori cum să se convingă şi să arate că, de exemplu, frumuseţea şi binele moral ţin şi ele, cumva, de natura adevărului. Mai rar s-a întâmplat ca, în teorie cel puţin, binele să fie pus în locul adevărului, sau ca ideea de adevăr să fie explicată prin ideea de bine, cum au făcut în vremea veche Platon, iar în timpurile moderne Fichte şi continuatorii săi de astăzi.

Se ştie apoi cât de mult, în metafizică şi în teologie, ideea de adevăr a fost legată cu ideea însăşi de Dumnezeu; şi Descartes, de pildă, pe lângă alţi gânditori mai puţin celebri, a vrut să supună oarecum pe Dumnezeu chiar, ideii şi obligaţiei de adevăr, întemeind cunoaşterea, cât ne este dată nouă oamenilor, pe convingerea că Dumnezeu nu poate să ne înşele.

Toţi recunoscând prestigiul deosebit al adevărului, toţi caută să-şi puie intenţiile şi ocupaţiile, într-un fel sau altul, la adăpostul ideii de adevăr. Şi, cum de obicei se întâmplă, s-au iscat, pe această temă, rivalităţi între diversele grupe de oameni. Fiecăruia i-a plăcut să numească *adevăr* obiectul preocupărilor sale — şi teologul, şi omul de stat, şi moralistul, în sfârşit şi artistul sau poetul.

Fireşte, filozofii au proclamat bucuros că adevărul este afacerea şi oarecum monopolul lor; şi cu adevărul astfel luat asupră-le, ei au făcut uneori act de generozitate faţă de oamenii de altă meserie. Cel mai vechi exemplu celebru în această privinţă l-a dat Aristotel, care a spus că poezia este mai filozofică, ceea ce revine a zice: mai adevărată decât istoria; şi explica această afirmare prin aceea că poezia operează cu imagini ideale, tipice şi deci general valabile, pe câtă vreme istoria stă închisă în lumea faptelor individuale, care sunt trecătoare şi lipsite de prestigiul suprem al generalităţii. Această părere a lui Aristotel despre superioritatea poeziei asupra istoriei a încântat cu deosebire pe Schopenhauer, care nutrea faţă de istorie o antipatie şi un dispreţ din acele pentru care temperamentul său aprig avea o atât de viguroasă vocaţie, fie că ar fi fost vorba de oameni în carne şi oase, fie că ar fi fost vorba numai de idei.

Este uşor de înţeles că poeţii trebuiau să ţină mult la asemenea afirmări a superiorităţii poeziei venite din alt lagăr, şi în timpurile nouă, când ideologia romantică a proclamat ridicarea artistului şi poetului din condiţia relativ servilă în care aceşti meseriaşi stătuseră prinşi veacuri după veacuri, a apărut înălţarea artistului şi poetului la rang de profet şi apostol, apoteozarea lor în opoziţie cu degradarea tot mai accentuată a omului cu ocupaţii practice. Şi am asistat la amuzanta răsturnare, ca titlul de *poet* să se aplice, pentru consacrarea supremă, oamenilor politici, sau inginerilor, sau strategilor; se obişnuieşte încă, în toasturi şi foiletoane panegirice, să se spuie despre un om de stat că e un „adevărat poet" în meseria sa. Astfel s-au răzbunat poeţii şi artiştii de ierarhia ofensatoare prin care, în timpurile vechi, filozoful Platon îi aruncase pe treapta de jos a scării spirituale şi sociale. Zicea Platon asfel: că lucrurile, aşa cum le vedem şi simţim cu sensibilitatea păcătoasă a trupului, nu sunt decât nişte copii ale ideilor eterne, iar opera de artă e astfel o copie a unei copii. Cum ştiţi, Platon a scos de aci o concluzie practică foarte umilitoare şi dureroasă pentru artişti şi poeţi: i-a dat afară din republica sa ideală.

Să căutăm acum a înţelege care e situaţia artei şi poeziei faţă de ideea de adevăr.

La origini, probabil, acele fapte ale oamenilor care mai târziu s-au numit opere de artă, erau forme de comunicare în ordinea practică. Desenele, sculpturile, ca şi cuvintele, serveau a semnala sau aminti lucruri şi fapte, în interes practic, şi mai ales în funcţiune religioasă şi magică, în ideea că prin semnele lucrurilor omul îşi dă o putere asupra lucrurilor ele însele.

Cu timpul, imitarea lucrurilor prin figurare plastică, sau evocarea lor prin cuvinte, a plăcut omului tot mai mult — ca imitaţie. Imitarea lucrurilor din natură amuza, ca un joc de înlocuire a obiectelor şi ca abiliate. Din această plăcere, ce se poate numi plăcerea obiectivităţii primitive, au scos filozofii greci teoria imitaţiei pentru interpretarea artei şi a plăcerii pe care o dă arta. Teoria aceasta a rămas dogmă până în timpurile nouă, putem zice până în epoca artei naturaliste în secolul trecut.

Trebuie să adăugăm că, în părerea populară persistă ideea că arta este imitaţie şi că plăcerea pe care o dă arta e plăcerea de a recunoaşte, în opera de artă, obiectele reale — şi probabil că părerea populară nu se va schimba curând.

In lumea artiştilor şi a gânditorilor, s-au ridicat obiecţii contra teoriei imitaţiei încă din veacul XVIII. Formularea cea mai spirituală a principalei obiecţii a dat-o Goethe: un mops zugrăvit şi mopsul viu din braţele cucoanei face doi mopşi, cu deosebirea numai că mopsul zugrăvit nu miroase urât.

Negreşit, estetica populară ar răspune aici că şi lipsa mirosului urât este un avantaj care justifică zugrăvirea mopsului. Afară de aceasta, este amuzant să vezi mopsul repetat în colori, care seamănă întocmai cu mopsul viu; îţi place să recunoşti căţelul în reproducerea lui pe pânză. E plăcerea de a *recunoaşte* un lucru în transpunere omenescă; şi plăcerea de a admira abilitatea meşterului. Astfel punctul de vedere popular şi-a făcut o estetică perfect închisă, inatacabilă,

însă artiştii şi teoria artei vor din ce în ce mai mult — altceva.

Clasicismul, rezumat de Boileau, a zis: „Rien n'est vrai que le beau, le vrai seul est aimable."

Boileau, cu toată vremea lui, ţinea la teoria imitaţiei - însă cu o modificare: arta trebuie să aleagă şi să idealizeze. Prin aceste operaţii, arta continuă oarecum natura; îi ghiceşte intenţiile, îi împlineşte trebuinţa de a realiza perfecţia. Arta scoate în evidenţă modelele ideale după care lucrează natura - din o sumă de lucruri individuale ea alege tot ce e mai reuşit şi contruieşte un tip ideal. Astfel s-a pregătit teoria modernă a ideilor în artă, teorie prin care estetica din sec. XIX, mai ales cea germană, a reînnoit platonismul.

De exemplu, problema pentru Caragiale, ca şi pentru spectatorii lui, era ca să se arate în Zaharia Trahanache, bărbatul bătrân însurat cu o femeie tânără şi încornorat, în Cetăţeanul pe un naiv om din popor, beţiv şi îndărătnic pe drepturile lui cetăţeneşti, în coana Zoe pe femeia tânără cu bărbat bătrân. Să luăm seama că, după estetica ideilor, o imagine cum e conu Zaharia e mai rea decât imaginea încornoratului din o veche comedie clasică - e mai rea fiindcă e mai locală: conul Zaharia e şi un politican din anume ţară şi timp, nu e încornoratul pur. Cu cât e mai localizată în timp şi spaţiu o figură, cu atât are mai puţină valoare de artă; cea mai mare valoare o are figura cea mai generală. Cu cât o idee e mai generală, cu atât e mai adevărată - cu atât e şi mai frumoasă. Dar estetica idealului şi adevărului nu a rămas în această poziţie simplă.

Cu cât artistul se emancipa mai energic de subordonarea socială către public, cu atât devenea mai puternică ideea originalităţii. Asfel, în ultima fază a teoriei imitaţiei, în estetica naturalismului, aflăm la Zola celebra definiţie în care ni se arată spărtura caracteristică pe care ideologia romantică o făcuse artei şi esteticii idealiste şi clasice. Zola defineşte: arta este un colţ al naturii văzut printr-un temperament. Creaţia şi plăcerea artistică se dublează dar: artistul e obligat să fie de acum încolo original, iar publicul trebuie să înveţe a-şi da seama de originalitatea artistului, şi să înveţe a simţi, din aceasta, o plăcere oarecum suplimentară.

Veţi lua seama numaidecât că prin această obligaţie nouă a artei şi a plăcerii pe care ea trebuie să ne-o dea, problema adevărului poetic, şi în general artistic, intră într-o fază critică.

Nu mai e acum vorba de adevărul ideilor generale şi eterne, care au a sta modele artistului; e vorba de cum, cât de deosebit adică şi de nou, vede un artist sau altul lumea. Astfel ideea adevărului poetic se clatină - gata să se răstorne cu capul în jos. Acum se cere creaţiilor poetului să fie cât mai deosebite, deci cât mai localizate. Ne place conul Zaharia, ne place Cetăţeanul şi coana Joiţica - damă bună! - fiindcă găsim în ele felul deosebit al lui Caragiale de a vedea oamenii. Desigur lucrurile pornesc acum spre o mare încurcătură, pentru că unuia îi convine felul de a vedea al lui Flaubert, altuia felul lui Georges Ohnet; unuia îi convine Ibsen, altuia Porto-Riche; unuia Paul Valery, celuilalt Paul Geraldy, unuia, în sfârşit, Caragiale, altuia Marion, poetul soacrelor.

Ideea de adevăr în artă stă, aşadar, în mare cumpănă, o dată ce dăm drumul la atât de deosebite adevăruri. Rezultă de aici greutăţi mari, pentru artist şi pentru public. Publicul se ameţeşte de atât de multe şi deosebite adevăruri, şi nu mai ştie ce să aleagă; artistul trebuie cu mare grijă să calculeze cam după ce adevăruri umblă publicul în momentul tocmai care-1 interesează pe el.

Să învăţăm aci că simpla creştere numerică a indivizilor-artişti ca şi a indivizilor-public au contribuit să complice situaţia. Potrivit acestei creşteri, viaţa artistică s-a descentralizat, s-au multiplicat centrele de producţie ca şi de teorie şi autoritate artistică. Oamenii s-au cunoscut în diversitatea gusturilor lor, şi fatal s-au deprins a gândi relativist în materie de artă. Trebuia deci să se surpe credinţa într-un *adevăr* artistic universal obligatoriu.

Estetica filozofică s-a născut, mai cu seamă, din convingerea naivă în unicitatea artei clasice - o copilăroasă încredere în sine a unei omeniri mici, strânsă în teritorii minuscule şi puţine. Prefacerea însăşi în extinderea şi distribuţia omenirii istorice, diversificarea tipurilor de civilizaţie şi, prin ea, latitudinea deschisă diferenţierii şi afirmării individuale, a ruinat temeliile clasicismului artistic ca şi filozofic cu deosebire în privinţa ideilor despre un adevăr artistic universal.

în dogma clasicistă a adevărului artistic şi poetic, se întrevede pretenţia ca arta să fie instrument de înţelegere general umană - comunicare de adevăruri peste to[ate] valabile. Omul actual e mai modest; nu-1 scandalizează că, în materie artistică, unu[l] să aibă alt *adevăr* decât celălalt.

Omul nu mai dă ton pejorativ ideii de *aparenţă;* din contră, a învăţat s[ă] preţuiască aparenţele. E în joc un proces normal de maturizare a spiritului.

Să mai ţinem seama şi de această împrejurare: fiecare epocă e caracterizată prin primatul uneia dintre arte. în vremea noastră poezia şi plastica stau sub primatul muzicii, însă muzica, desigur, nu poate să încapă în teoria imitaţiei. Deci şi această dispunere a câmpului artei duce la excluderea ideii de copiere sau reproducere prin art[ă] a unor modele reale, şi la dispensarea artei de slujba comunicării unor adevăruri.

Rămâne însă bine înţeles că toate aceste dificultăţi care pun arta tradiţională ş[i] teoria ei în criză, nu fiinţează decât pentru cei ce sunt de meseria artei sau a teorie[i] sale.

Gândirea populară păstrează, şi pentru aceea ce s-ar numi artă, credinţa în primatul adevărului, aşa cum el obişnuit se înţelege. „Dacă n-ar fi, nu s-ar povesti", zic[e] cu semnificativă regularitate povestitorul popular. Omul mijlociu preţuieşte absolu[t] anecdota întâmplată, şi simte mare bucurie când află sigur că Zaharia Trahanach[e], Zoiţica şi prefectul, au trăit şi au făptuit aşa cum arată Caragiale, în cutare capital[ă] de judeţ, şi că-i chema în realitate aşa şi aşa. Fiindcă ăsta e *adevărul:* ce s-a întâmpla[t] acolo şi atunci; şi cum o să aibă mai mare preţ închipuirea decât adevărul?

Acesta e realismul sănătos al gândirii populare.

***Convorbiri literare,* aprilie 1933, p. 305-31[0]**

POLEMICĂ ABSTRACTĂ

„L'unite, voilâ doric ce qu'il ne concevra jamais ce garțon, Punite!" Și Mr. L'abbe Lantainge, superiorul seminarului din orașul profesorului Bergeret, a dat afară din școală pe tânărul Piedagnel, elev favorit, fiindcă nu concepea Unitatea.

Unitatea e cuvânt emfatic. Această emfază a răsunat fanatic în spiritul roman și în moștenitorul drept al acestuia: în spiritul catolic; apoi în spiritul francez. Conceptul contra căruia se îndărătnicea seminaristul Piedagnel exprimă voluptatea definiției, a clasificării, în fond a dominării.

De adorația lui Unul au pătimit și Orientul și grecii, teologizând și filosofând. E preferabilă anecdota în acord latin, catolic și francez: în ea prinzi cu mâna originea și destinația practică a unui concept care a făcut ravagii prin filosofii.

Pe vremuri, un biet om din mulțimea hegeliană făcuse două volume groase despre Shakespeare, unde îți arăta *Ideea,* Una și Nedespărțită, a fiecărei drame. însă pe nu știu care din comedii a rezolvat-o exact așa: die Idee dieses Stticks ist eben die, das es keine Idee hat[1]. - Nu e poveste; pe om îl chema Ulrici.

Să se aplice lui Shakespeare, tocmai lui, atât de zelotic ideea de unitate, a fost, putem zice, o Idee măreață. în fond, Ulrici nu inventa nimic: cum a adoptat scrisul german construcții sintactice simetrice de la retorii latini, tot astfel gândirea germană a înghițit, de exemplu, ideea de unitate ca postulat și panaceu, tot de acolo. Aplicația pe care a facut-o hegelianul prea devotat era un efect de indigestie ideologică.

Mai pe urmă, germanii au căzut în turbarea pedagogică. în sânul acesteia și-a făcut incubația *die Weltanschaungslehre*[2]. O concepție despre lume nu ar avea demnitate altfel decât fiind strict unitară. îmi pare evident că asemenea cerință corespunde unui ideal pompos, militar. Se vede clar că statul și sistemul moravurilor au stat model maniei pedagogice: ele i-au dat forma.

Idolatrizarea metodei este o excrescență de natură practică. Mai dedesubt stau maniile copilăriei; ilimitata trebuință primitivă de a compara, a hotărî întreceri și ierarhii absolute, a descoperi pe *Unul* și pe *Cel mai* dintre toți. Un superlativism pueril e născătorul Unității, reflex al unei slabe și simpliste conștiințe, a cărei atenție

debilă e dominată de nevoia unei grabnice culminări. Din altă parte, unele forme tradiționale de artă și stiluri ne dovedesc nașterea și maiestatea unității din ceea ce bate la ochi și urechi, și se ține minte, se citează, se fluieră, adică din punctul de mare efect. Unitatea e din patria șlagărului.

Nu pot crede ce spun, cu admirabilă deciziune, cărțile, despre melodie. Nu înțeleg cum melodia ar fi izvorul unei fericiri alese, prin unitate tocmai. Când se plimba bine dispus, Mozart simțea cum i se populează tot mai mult mintea cu muzică. Limba nemțească se bucură de minunatele cuvinte *Einfall, einfallen,* neaoș germanice, pentru care francezii și alții, au vorbă dăscălească; inspirație. După schema școlară, artistul ar fi alegând dintr-un haos de sunete, să zicem, și confecționează unitățile care sunt melodii, sau și armonii. Astfel se spune, și nu fară patos. Fiindcă de vreo două veacuri filosofii clasici proclamă și cred a demonstra, cu ceremonie mare, spontaneitatea, natura eminent activă a spiritului, — o învârtitură proaspătă oarecum a poziției vechi dintre superioritatea spiritului, liber și autonom, și inferioritatea materiei obtuze și inerte, opoziție cu prestigiu absolut odinioară, dar care acum, prin ravagiile idealismului critic însuși, arăta penibilă nevoie de un lustru nou.

Amatorilor de explicații istorice le putem acorda că prin acea zgomotoasă afișare filosofică a activității spiritului se aude bine glasul unor virtuți burgheze, poate chiar îndeosebi capitaliste și îndeosebi protestante: virtutea hărniciei, a inițiativei individuale, a responsabilității. Filosoful idealist și critic înțelege lucrarea artistică după mostra obligațiunilor școlare: sârguința și buna rânduială în fixarea temei. Reapare deci și în acest punct folosul unității: unitatea scopului, pentru o conștiincioasă pregătire a lecției.

Dincolo de cercul unor astfel de intenții și trebuințe, rostul melodiei nu stă în unitate. Haosul, închipuire scumpă din care vor filosofii ca artistul să scoată frumusețile muzicale, nu e nicicând imediat trăit. Ci în spiritul artistului se desfășoară o lume infinit deschisă, continuu figurată. însă filosofia a adoptat fanatic de la un singur tip de artă, arta clasică, ideea de ordonare a unei dezordini, care ar fi aceasta, punctul dat de plecare, și a pus artistului ca virtute unică: să aplice asupra „haosului" calapoadele eterne, prin care se taie din haos - unități. în treacăt zicem, simetria greacă, în muzică și metrică cel puțin nu pare să fie fost atât de stupidă ca academismul occidental, care a făcut, secole, figură de moștenitor unic al „adevărului" estetic grecesc. Astăzi, când se șterg ultimele pete cenușii ale academismului, pe artiști îi preocupă, în muzică de exemplu, infinitatea gamelor și armoniilor.

în lumea lui sonoră, artistul AFLĂ, iar nu prepară din vreo inițiativă oarecare didactic imaginată, ceea ce apoi se numește figura muzicală. Tonurile, în un fel sau altul de înșirare, ele îi dau lui audiență, ele între ele, *se aleg,* dacă vrem numaidecât

a păstra această vorbă plină de amăgiri şi izvorâtoare de confuzii. „Melodiile"; *sie fallen ein*[3]. Accente afective deosebesc, în conştiinţa artistului, unele şiruri sonore de altele. Nimic nu ne arată că acele accente sunt sau semnifică plăcerea — de stranie calitate în adevăr - de a constata şi a rosti unitatea. Voluptatea aceasta aritmetică, logică sau teologică, poate fiinţa în specialităţile numite prin adjectivele notate aici. Extinderea ei ca postulat peste marginile unor domenii ca acele înşirate, constituie un abuz naiv, cum îndeobşte sunt abuzurile filosofilor.

Anume aşezări a unor imagini se fac sub auspiciul unor stări afective. Aceste stări le numim intenţii sau scopuri, sau mai modern valori. Care să fie rostul conştiinţei de unitate în acele dispuneri de imagini, întemeiate afectiv? Şi, prin „afectiv", ce alta putem înţelege decât senzaţii organice, stări acute sau difuze ale muşchilor, aprehensiuni şi destinderi pe care, îndată ce teoretizăm, le închipuim formând unde deasupra unui imaginar nivel de indiferenţă? în dispunerile de imagini astfel caracterizate, cum e trăită - Unitatea, divina, emfatica Unitate? Există cumva atunci o localizare, sau intenţie de localizare afectivă, deci în sensibilitatea organică, astfel delimitată, încât ne impune să o formulăm prin 1, şi zace cumva în conştiinţa acestei formulări o valoare supremă? Cum se trăieşte deliciul unităţii, deliciu pe care trebuia să-1 bănuim în răsunetul pe care anume filosofie îl dă unităţii? Să fie oare în joc dorul după monodeism extatic? Setea de repaos?... Dar unitatea sa dă ca semnul cel mai tare al activităţii spontane a spiritului!

In explicări mai de aproape se afirmă, cu ambiţie de demonstrare, că unitatea prin care organizăm, cum se spune, haosul dat, ar fi reflexul interesant, prestigios şi poate sublim al unităţii conştiinţei însăşi. Dar e conştiinţa ceva unitar şi model de unitate în general? Un filosof atât de ager ca Hume ne informează că, deşi a stăruit serios în căutare, nu a putut găsi mult anunţata unitate a conştiinţei. „Nu putem avea niciodată conştiinţă de noi înşine".

Când se vorbeşte de unitatea conştiinţei, inevitabil se strecoară ideea de *Eu,* cu tachinanta sa aureolă de mister şi evidenţă autoritară; şi atunci se spune, ca hotărâre supremă: izvorul, obligativitatea şi excelenţa unităţii stă în natura proprie a Eului, - acesta cel puţin e vădită unitate, se zice, Georg Christoph Lichtenberg, profesor de fizică la Goettinghen prin 1770, nu era om de carte filosofică, însă deştept foarte şi care gândea la multe de toate. El a făcut însemnarea aceasta: „avem conştiinţă de unele imagini care nu depind de noi: despre altele credem cel puţin că ar depinde de noi; unde e graniţa? Nu cunoaştem decât impresiile, reprezentările şi gândirile noastre. Gândeşte *(es denkt),* ar trebui să zicem, aşa cum zicem: fulgeră. A zice *cogito* e chiar prea mult. Admiterea, postularea lui Eu, e trebuinţă practică". Fizicianul a prins mai de aproape ceea ce trecuse prin mintea filosofului englez.

Practic, care va să zică.

Mă încântă ce spune Lichtenberg, fiindcă totdeauna n-am simţit altfel decât că Eu, ca şi zisa „realitate a lumii exterioare", sunt la fel prejudecăţi practice. Sediul

prim al lui Eu nu-mi pare a fi altul decât acele stări afective pe care reflecţia psihologică, tot în orientare practică, le-a numit sumar voinţă. în câmpul purei contemplări, întrucât acest vas de cristal roşu pe care-1 privesc e mai puţin Eu decât senzaţiile de uşoară anxietate, care întâmplător se plimbă în acelaşi timp prin nişte muşchi ai mei? Nu: sau totul este Eu, sau nimic nu e Eu, ci totul e *Aceasta* sau, prin abuz de termin: El. Unde stă justificarea despărţirii radicale între Eu şi rest, dacă nu în tendinţele pe care unele calităţi ale totului - sentimente şi voinţă numite psihologic - le au de a se orienta în direcţia, cum se zice simplu, a celei mai mari plăceri, faţă de celelalte calităţi componente ale totului, care practic se numesc obiecte *exterioare}* Pentru pura teorie, totul nu e decât multiplicitate de date calitative ce, ca atare, sunt perfect echivalente, şi nu se află vreo calitate *cu totul alta* care ar fi să fie Eu. Trebuie să se recurgă la convenţia practică a lumii exterioare, apoi, secundar şi special, la acea parte a „realităţii externe" care e viaţa socială, pentru a da înţeles - şi acela simplu practic - formulei Eu şi derivatelor sale, personale şi posesive. Iar unitatea, atât de semnificativ emfatică în filosofie, a lui Eu, nu-i întru nimic alta decât legarea la un loc, sub un cuvânt, a unor stări afective, precis: a unor senzaţii organice, întru nimic mai puţin practic convenţională decât oricare din „unităţile" pe care le facem şi prefacem precum ne poartă nevoia. Dacă admitem că „lumea exterioară" nu e decât postulat practic, Eu, care nu-i decât un corelat al acestei lumi, apare negreşit ca un alt postulat de aceeaşi natură. Aceste postulate apar, în planul spectacular al spiritului, ca prejudecăţi. Eul şi Exterioritatea nu sunt nici imediat aprehensibile, nici demonstrabile; sunt formule pe cale cotită scoase din planul practic şi trecute prin contrabandă în acel al contemplării. întru nimic nu ne luminează afirmarea că Eu ar fi LOCUL unde se petrece tot ce se simte şi se gândeşte. în simţiri şi imagini se încheie întregul cuprins trăit; în afară de acestea nu e loc pentru vreo unică *altă calitate,* care s-ar raporta la rest, ca un cuprinzător la un conţinut. Faptul că unii oameni, cu viaţa intelectuală de excepţională intensitate, ca Spinoza şi Goethe, s-au simţit îndemnaţi a-şi formula atitudinea favorită în chip impersonal (Goethe ES *dichtet)*[4] nu e simplă manifestare a spiritului de sistemă sau al vreunei cochetării, ci însăşi expresia impersonalismului real al planului contemplativ. E un simptom cu totul binevenit că Fichte, cercetătorul înverşunat al Eului, dând acestuia primatul, califică acest primat ca practic şi proclamă lumea obiect al raţiunii practice. N-a fost Fichte cel întâi care a simţit că filosofiile sunt mărturisiri de caracter?

Rare sunt spovedaniile directe ale filosofilor, şi preţioase. în veacul trecut fantastul Hamann propunea ideea unei Anxietăţi *(Angst)* fundamentale ca punct de începere al reflecţiei filosofice; aceeaşi idee o ia, se pare, astăzi, în abundentă exploatare, Heidegger, profesor de filosofie. Oricum, terminul anxietate e o ingenioasă nimerire a izvorului lui Eu: anxietatea marchează punctul critic de purcedere a voinţei.

începutul este diversitatea spectaculară. Ea nu se creează, nu se derivă, ci se află. Cuprinsurile din care e făcută le aflăm a fi de natură imediată, în directa lor prezentare, sau în slujbă de semne, unele pentru celelalte. Luăm seama dar că acele cuprinsuri sau se spun pe ele, sau spun pe altele. Se spun pe ele în planul spectacular, spun pe altele în planul practic. E bine a nu uita în ce plan ne găsim şi înțelegem a rămânea. E uşor şi obişnuit a uita poziția. Asemenea uitare poate implica o descriere greşită a spiritului. Planul spectacular e planul descrierii, cel practic al explicării; în acest din urmă, de preferință, un cuprins înseamnă pe altul, mai adesea altele multe. însă ultima înțelepciune nu e alta decât că: aceasta e aşa, cealaltă aşa şi altfel. Constatăm, adică, diversitatea. Cea mai elementară gândire cere neapărat două cuprinsuri, şi se zice că afacerea judecății e, tocmai, să le „unifice". în pura teorie nu se vede care e binele de a le face „una"; şi în adevăr nici nu le facem una, d diversitatea lor rămâne prețioasă perpetuu. Atât numai că aflând cuprinsuri credem a afla, tot atât de direct, limite, întâlniri şi dezbinări, cu modificări diverse; iar în plan practic, căutând a se grupa cât mai simplu limitele, întâlnirile şi dezbinările cuprinsurilor, se stabilesc categoriile. Aceasta se face, mai ales, în interesul unor aşteptări despre ce are să rezulte, potrivit apetitului de a şti ce se va întâmpla cu un aspect dat al diversității. în asemenea dispoziție iau naştere semnele, cuprinsuri adică de anume calitate, hotărâte a aminti sau profetiza pe celelalte. Şi nu se vede cum aflarea limitelor în diversitate implică un inevitabil ideal al stabilirii de unități. Unitatea este o convenție relativă la semne, în funcțiunea lor practică.

întrebuințarea unor cuprinsuri ca semne a deprins mintea cu o dedublare care s-a extins hipertrofie, a devenit principiu, punct de refugiu şi repaos absolut adică. S-a adus acea dedublare în planul spectacular al aflării imediate, şi din această strămutare a rezultat o minunare iritantă: că adică ce „înțeles" vor fi având toate cuprinsurile în poziția imediată? Dar nu s-a pus întrebarea: ce rost are să interpretezi ca semn ceea ce nu e semn? S-a practicat aşa, timp lung, filosofia ca atare. „Sensul" lumii sau al vieții! Dar bine: semn şi înțeles se află atunci când şi acolo unde se pun o parte din cuprinsuri ca să amintească sau profetizeze pe celelalte. Dacă vrei ca toate cuprinsurile să fie semne, eşti nevoit să închipui, în afară şi dincolo de TOATE, altele - lucruri în sine, de exemplu, de la care n-ai absolut nici o comunicare. Şi aşa s-a şi făcut. Fără nici un fel de folos, se înțelege.

Vorbeşte filosofia nu fară oarecare patos despre această lume a semnelor: ea ar fi creatura superbă a Eului, a activității spontane a spiritului. Un psiholog de vocație şi pasionat, când e şi psihologist mai cu seamă, ca Theodor Lipps, găseşte cu încântare în orice punere de semne, în numere sau alte abstracții, pe Eu; şi zice: asemenea operație este, în fond, raportare la Eu; în ea, Eu se simte şi află pe sine. Cred că aci e dedesubt o dorință frumoasă de a da Eului o răspundere de înaltă dignitate.

Acelaşi psiholog şi psihologist înştiințează însă că de Eu n-am şti, dacă nu am lua cunoştință de el, nu l-am trăi tot astfel cum trăim sau luăm cunoştință de cuprinsuri ca roşu sau acru, iar apoi decide că Eu nu e numai indefinibil, ci chiar indescriptibil. Atât, zice, se ştie sigur: că e prototipul oricărei unități, - unitatea trăită. însă cui nu găseşte în Eu decât un semn al unor anumite cuprinsuri, în specie: stări organice, numite afective şi sub o mai restrânsă etichetă: voință, nu-i apare nici Eu prototip de unitate, nici anume semne, cum sunt numerele şi alte abstracții ca fapte specifice ale lui Eu, în care s-ar dovedi excelenta unitate a acestuia.

Eu se face pe planul practic, acolo unde se face şi opoziția între fizic şi psihic, între lume interioară şi lume exterioară. Pe acest plan numai, se fabrică opoziția între lucru şi reprezentare, între „element psihic" şi „excitant extern". Apoi, prin derivare mai mult moralistică, se declasează ceea ce NU-I DECÂT reprezentare față de obiectul ADEVĂRAT. Un filosof realist afecționează, de exemplu/zicerea: *solches Zeug vie zu Trăumen*[s], pentru a deprecia reprezentarea, ce ca atare n-ar fi decât aparență. Dar se impune, pare-că, întrebarea: din ce fel de Zei^vor fi, după credința realiştilor critici, *lucrurile,* pentru ca ele să garanteze în grad superior valoarea trebuincioasă cunoaşterii? Din ce *Zeug* sunt obiectele fizice, din ce altul cele psihice, din ce, în sfârşit, lucrurile ÎN SINE? Nu se răspunde la aceste dificultăți; urmează numai a se vorbi despre valoarea cunoaşterii, despre aparențe şi fenomene în opoziție cu realitățile, ca şi cum s-ar şti de când vremea ce sunt lucrurile în sine, ca şi cum s-ar şti altceva decât că „lucrurile" sunt semne: polițe pentru amintirea sau aşteptarea cuprinsurilor diverse, - cuprinsuri adică substituite când mai bine când mai rău altor cuprinsuri.

Se vorbeşte aici de cuprinsuri şi, printre ele, despre unele numite semne. S-ar părea indicat a vorbi de impresii poate. însă şi fară asta terminologia teoriei pure are neajunsul de a fi psihologică. Aceasta a dat loc erorii psihologiste şi o întreține, între toate pozițiile spiritului, câmpul spectacular sau al teoriei pure e acel care mai rar e frecventat cu bună ştiință. De la origini, gândirea, când chiar a încercat a fi pură teorie, a rămas în câmpul practic al dualităților: psihic-fizic, lume interioară-lume externă. Nimic nu e mai obişnuit decât experiența imediată a actualității perpetue. Rareori altfel decât pe nebăgatele de seamă trece gândirea în plimbare prin câmpul spectacular. Totuşi în acest câmp numai se poate încerca descrierea cuprinsului şi a pozițiilor spiritului; din acest plan se înțelege rostul şi izvorul lumii psihic-fizice şi ale opoziției dintre reprezentare şi lucru, în acest plan se descoperă caracterul secundar, de derivare practică, a acestei lumi şi opoziții; în el se surprind şi sunt denunțate incursiunile abuzive ale eticii şi metafizicii în teoria pură. Metafizica e prin excelență product al dublărilor practice.

Desigur nu e imposibil a corecta efectele acelei uzurpări a limbajului psihologic asupra câmpului teoriei pure, deşi această corectare nu o putem realiza decât tacit, rezervând termenilor psihologici — imagine, impresie, idee, ideal, înţelegere, — valoare spectaculară, desfacându-i din sistemele dublărilor psihic-fizic, subiect-obiect, redându-i obiectivităţii originare care e planul spectacular însuşi. Evident, „obiectivitate" e aci chiar termen abuziv, fiindcă nouă ne trebuie să vorbim de o obiectivitate fară subiect. în alt fel ar fi abuziv să spunem că subiectul obiectivităţii originare e Dumnezeu, — fiindcă divinul nu se înţelege astăzi decât ca interpretare afectivă. Totuşi aşa e: în planul spectacular totul se trăieşte pe sine. *Deus sive natura.*[6] Se va fi înţeles măcar că prin „obiectivitate" traduc aci pe germanul *Gegenständlichkeit,* nu e în chestie cumva ceea ce se numeşte comun: spirit de obiectivitate.

Câmpul teoriei pure nu se supune metodei genetice a explicărilor evoluţioniste. Acesta pleacă de la amănunte empirice, biologice şi antropologice, ce nu pot funcţiona ca principii decât în plan psihic-fizic. Nici un amănunt din empiria psihic-fizică nu poate fi principiu de cunoaştere; ideea adevărului trebuie prealabil pusă, pentru a putea da vreunui amănunt empiric înţeles de *fapt,* şi a construi — ştiinţă.

Ambiţia de a aşeza idei în piramidă e acum preistorică. Sistematismul grecesc aparţine copilăriei gândirii. Himera unităţii şi-a pierdut farmecul şi creditul absolut, mai întâi pentru că i s-a descoperit că una din originile ei principale constă în incursiuni abuzive ale limbajului. Apoi unitatea, în întrebuinţare filosofică, se dovedeşte a fi reflex al vieţii politice, teologice sau militare. în emfaza filosofică a unităţii se oglindeşte un ideal de cazarmă şi front.

Diversitatea e obiectul omului de acum; ideea unei disparităţi constitutive nu-l sperie, şi-i e foarte natural a înţelege că adevărurile ştiinţifice sunt provizorate interpretative. Multe din fundamentele cunoaşterii de altădată apar acum ca proceduri mnemotehnice, convenţii de sinonimie uneori. Până la ce modestie au căzut definiţia, clasificarea, legea, şi vai! cauzalitatea chiar, din înălţimea lor ceremonioasă de demult!

Probabil există suflete, care, cu ochii la un grup plastic grecesc, cu o tragedie a lui Racine în gând, îşi împlinesc o fericire dându-şi sentimentul numărului 1. Aceia vor izgoni din câmpul „Artei" *însemnările lui Malte Laurids Brigge,* dacă nu cumva decid a se încânta descoperind că în acel carnet artistic disparitatea e aparentă şi că frumuseţea stă în unitatea de ton şi temperament a autorului. Dar vezi ideea lui Rilke: să-şi învăluie atât de straşnic unitatea minunată a Eului în o aşa scabroasă diversitate! *Aber jedes Tierchen hat sein Plăsirchen.*[7]

***Viaţa românească,* nr. 4, aprilie 1933, p. 34—41.**

NOTĂ LA UN INEDIT AL LUI EMINESCU

Printre ineditele pe care cunoscătorul prin excelenţă al lui Eminescu le alege cu atât de inteligentă sistemă, ne oprim, în locul acesta, la fragmentul de poem *Tablou şi cadru (Icoană şi privaz),* tipărit în *Viaţa românească* (XXV, 1933, pag. 108 sqq): citirea lui ne aduce inevitabil în gând amintirile literatei germane Mite Kremnitz, proaspăt date cititorilor în *Convorbiri literare* (LXVI, 1933, pag. 7 sqq., 97 sqq.). D-l G. Călinescu, în scurta notiţă din fruntea fragmentului, expune toată substanţa ideologică a bucăţii. Aci nu căutăm decât a extinde spusele sale, pe temeiul amintirilor pomenite.

„Adevăratul ideal după Eminescu este... în domeniul dragostei, întoarcerea la instincte, la starea edenică". *(Viaţa românească,* 1. c, pag. 108-109). O complexă fatalitate istorică a impus, adesea celor mai reuşite exemplare de femei, şi îndeosebi celor inteligente, să trăiască, excesiv, oarecum prin oglindă, să se strâmbe. Asemenea femei îl duceau neapărat pe Eminescu la concluzii misogine. Epitetul adoptat de d-l Călinescu nu implică nici o exagerare, cum s-ar părea la prima vedere. E simplu exact. Acest tip feminin exaspera pe poet, şi exasperarea lui suna când aspru când melancolic. Nemulţumirile, până la indignare, care ne întâmpină în poezia lui de dragoste, vin din experienţele sale cu femei, cum am zice, de calitate superioară. Putem admite că poetul nu a izbutit — şi soarta nu i-a dat nici răgaz — a se orienta în arta cochetăriilor mofturoase. A rezultat astfel o lipsă de rutină care va fi agravat întrucâtva, întâmplările sale sentimentale cu cocoane mari; însă această agravare e numai un amănunt, fondul stătea în concepţia şi simţirea lui esenţial naturistă. Robusta sa inteligenţă pornea, încă de pe atunci, o critică ce abia astăzi începe a opera efectiv în viaţa erotică europeană. Sistemul tradiţional al cochetăriei feminine alunecă, în zilele noastre, în disoluţie comică. Pe vremea lui Eminescu lucrurile stăteau altfel, şi cu totul dezagreabil pentru bărbaţii întregi. în treacăt pomenesc: n- o dată, mi-a vorbit Caragiale, cunoscător doar complet al vieţii intime a lui Eminescu, de fabuloasele vitejii erotice ale liricului cântător de flori albastre, de braţe lungi şi reci, de strigoaice fermecătoare şi zâne diafane. Şi numai din copilăros orbească dragoste către o doctrină psihiatrică cu prestigiu zgomotos astăzi, s-a putut imagina, acum în urmă, un Eminescu insuficient sexualiceşte.

Versul zice:

Tâmpit să-mi plec eu fruntea ca sclavul la picioare
Şi ea să-mi spuie rece: Monsieur, ce ai mai scris?
La glasu-i chiar ironic să fiu în paradis.

Iar Mite Kremnitz îşi aduce aminte aşa:

„Când ne revăzurăm, în tăcere hotărârăm să ne iubim unul pe altul ca doi copii. El îmi spunea cum ar vrea să mă răpească şi să mă ducă departe, şi ce frumos ar fi dacă amândoi am fi fost copii de ţigan, liberi pe câmpia înnegrită. Eu râdeam şi glumeam de fanteziile acestea, totuşi aş fi dorit şi eu acelaşi lucru; însă, după cum mi se pare acum, privind înapoi, *ceream mereu, cu pedanterie, lucrări de la el, ca o mărturie a dragostei sale"* (l.c, pag. 99). Şi literata germană notează vorbele cu care Eminescu i-a dăruit *Atât de fragedă, te asemeni/ Cu floarea albă de cireş...:* „Dumneata *ai vrut totdeauna să ai o poezie de la mine,* iat-o, dar nu e bună de nimic." Aceste citate ne luminează situaţia întreagă. E o antiteză, de un dulce umor, la cazul lui Heine:

Sie sei eine Lotusblume,
Bildet die Liebste sich ein;
Doch er, der blasse Geselle,
Vermeint der Mond zu sein.

Die Lotusblume erschliesset
Ihr Kelchlein im Mondenlicht
Doch statt des befruchtenden Lebens
Empfängt sie nur ein Gedicht.[1]

Mite Kremnitz îşi mărturiseşte cochetăria cu o onestitate ce nu lasă nimic de dorit istoricului literar. Dau aici textele, înşirate progresiv după gravitatea înţelesului:

— „Eu îmi dădeam demult seama că ceva irezistibil îl împingea spre mine... şi mă simţeam fericită că reuşisem să smulg un om din melancolia neagră." (l.c, pag. 13).

— „Eram nespus de mândră, mă simţeam favorizată şi credeam că am chemat prin calda mea simpatie un suflet la o nouă creaţie." (pag. 14).

— „Ceea ce dorisem se realizase: fericirea lui atârna numai de mine." (pag. 97).

— „Vream să fiu totul pentru el, el nimic pentru mine." (pag. 100).

Greu s-ar putea exprima mai candid decât în rândurile citate lăcomia femeiască de a domina, ambiţia de a-şi pregăti gloriolă biografică prin apropierea de un nume a cărui ilustraţie se presimte.

„Cu *toată lipsa de experienţă,* avea despre femei o părere rea, inspirată în parte din Schopenhauer" (Mite Kremnitz, pag. 12). Trecem peste Schopenhauer, astăzi

ingredient obositor, şi în raport cu Eminescu, şi altfel chiar. Credem că nu „lipsa de experienţă" era în chestiune. Bărbatul întreg nu admitea dragostea făcută numai prin schimb de mofturi. Şi „cu toată lipsa de experienţă", Eminescu imagina exact jocul cucoanei mari, pare că i-ar fi citit profetic peste umăr ce va nota în amintirile sale. Vedeţi doar cât de rafinat parodistic se încheie fragmentul:

Cu gura pe-al tău umăr încet şi trist şoptesc:
Eşti prea frumoasă, doamnă, şi prea mult te iubesc.

Mite Kremnitz ţinea minte aşa: „Câteodată stând faţă în faţă, el închidea ochii şi exclama: Te iubesc prea mult."

Poetul transpune ironic amintirea patetică.

Literata simte că trebuia justificat mai de-aproape interesul pe care-l purta poetului. De aceea scrie: „Mie, femeie ultrasensibilă, nu-mi diplăcea, când şedea lângă mine, cu toate că haina lui, prea întrebuinţată, mirosea a straie vechi" (pagina 12). Sau oferă interpretări ale „dragostei" lui Eminescu, cu intenţia de a-şi colora în inocenţă cochetăria ambiţioasă.

„Drept vorbind, cred că Eminescu era atunci fericit; dragostea sa pentru mine fiind un foc care-l încălzea, fară a-l mistui; e *adevărat că uneori era cuprins de o patimă întunecată,* însă acestea erau ceasuri trecătoare; de cele mai multe ori se bucura din toată inima că e alături de mine şi că avea toată prietenia mea caldă, pe care o socotea ca cea mai înaltă ce este în stare s-o dea o femeie de firea mea." Cu tradiţionala umilinţă răspunde versul:

Şi-apoi... Merit eu oare mai mult de la un înger
Decât de-a lui privire eu sufletul să-mi sânger?

Mite Kremnitz cedează însă a da şi lămuriri, care încep categoric, dar sfârşesc fireşte, în o atenuare expeditivă: „Adesea era recalcitrant, rău dispus; vorbeam atunci cu el până ce i se schimba dispoziţia. îmi reproşa, de multe ori, răceala mea şi era mâhnit că refuzam tandreţele sale, dar *nu era niciodată altceva decât un băiat răsfăţat" (!).*

Iar ce voi cita acum e o curioasă construcţie sofistică: „în judecăţile lui despre femeie era oriental. O femeie gătită şi pudrată îi părea mai atrăgătoare decât una care dispreţuia orice fard; o copilă plină de capricii, fară judecată, îi părea cel mai frumos tip feminin" (pag. 12). Deloc nu credem! Nu o femeie care să se gătească numai dorea Eminescu, ci una care să se şi dezbrace fară multe încunjururi.

în total, aceste explicări sunt ornamente. Fondul era că dragoste n-avea pentru dânsul.

îmi pare infinit probabil că impresia iniţială nu s-a schimbat niciodată: „persoana lui mi se părea de rând, ţinând de o clasă socială pentru care nu puteam avea nici un interes" (pag. 9). Apoi Mite Kremnitz pare a voi să împartă cu „cumnat

Titus" răspunderea rezervelor sale cochete față de Eminescu: „cumnatul meu începuse să şi râdă de Eminescu în fața mea şi mă întreba dacă *nu care cumva uitasem să-1 fac să simtă distanța socială care ne separa,* spunând că *aceşti boemi uită adesea cuviința,* etc, etc" (pag. 102).

înțelegem doar: a fost cazul tipic al „prieteniei" plebeului genial cu doamna din lumea bună... Exemple frumoase de asemenea amăgiri dulci şi amare, ştia să povestească şi regretatul Cerna, când, cu o perplexitate înduioşătoare pe care ştia să o facă şi amuzantă, îşi spunea întâmplările cu femei de familie înaltă.

Cazul Mite Kremnitz-Eminescu a culminat, ni se pare, în formularea unei decepții. Literata germană notează, în definitiv, următoarele, unde se vede o severitate ciudată:

„La drept vorbind, eu eram dezamăgită; bogăția sa spirituală la care mă aşteptasem, această bogăție exagerată a unui cap inteligent de poet, nu mi se dezvăluia, nu voia să mi se arate. Eu mă aşteptam ca sentimentele şi ideile, la el, să fie nesfârşit de bogate, nesfârşit de originale. Adâncimea pe care o aşteptasem, în care trebuia să privesc şi față de care trebuia să mă înfior, nu exista! îl prețuisem mai mult decât merita, sau pretențiunile mele -erau peste măsură de mari? Mă făcea în adevăr uneori să văd tablouri, dar puțin bogate în colori, monotone ca şi câmpia, însă nimic măreț, nimic titanic, nimic care să mi se pară nou şi să-mi deschidă noi orizonturi nu ieşea din capul lui... Se vede că aşteptam de la el ceea ce numai anii de pe urmă *ar fi putut* scoate dintr-însul... Pe cuvânt, după asigurările altora, îl luasem drept un om cu cultură universală; cu măsura anilor de mai târziu ea poate ar fi fost găsită prea săracă... Dar el nu observă deloc dezamăgirea mea... Niciodată nu i-am deschis vreun colț în inima mea, nu i-am arătat vreo cută a sufletului meu. Vream să fiu totul pentru el, el nimic pentru mine!" (pag. 100).

Iată dar un Eminescu foarte sărăcuț şi nesărat. Judecata femeilor diletante este totdeauna un filtru foarte sever, dar nu şi egal, desigur — precum probează exemplul nostru. în fond, femeia calcula, poate involuntar, doza de glorie eventuală a omului de care hotărâse a se interesa, şi ajunsese să i se pară capitalul prea nesigur: De aici, — „dezamăgirea".

Fragmentul de poem prezintă, şi aci, o coincidență:

Sunt vrednic eu a cere — sunt demn să am mai mult?
A lumii hulă oare în sine-mi n-o ascult?
Putut-am eu cu lira străbate sau trezi
Nu secolul ca alții — un ceas, măcar o zi?

Greşit ar fi a strânge prea de-aproape astfel de corespondențe. Spusele poetului pot fi luate desigur şi ca generalități. Totuşi nu e fară interes a preciza, pe temei de texte, cum doi oameni au gândit, din părți opuse, despre lucruri care, în acelaşi timp, îi preocupau.

Avem încredere că cititorul, cu nici un chip, nu va găsi în cele consemnate de noi vreo denigrare a unui tip feminin, cu atât mai puțin a unei persoane. Cele notate arată numai, odată mai mult, efecte bine cunoscute ale unei vaste fatalități istorice, sub apăsarea căreia a avut a trăi femeia europeană, fatalitate cu atât mai vizibilă, cu cât opera în exemplare mai reuşite ale sexului până deunăzi în robie.

Nici un lector informat nu ne va învinui, credem, că prezentăm materialul din amintirile literatei germane ca „izvor" deosebit al fragmentului *Tablou şi cadru.* Nimic alta nu am încercat, decât să arătăm câteva coincidențe caracteristice.

***Convorbiri literare,* iunie 1933, p. 505—510.**

DELICATE LUCRURI VECHI

Notă despre romanul domnului Ibrăileanu"*

Un fin studiu moldovenesc, alcătuit din nuanțe savant șterse.

Ni se arată întâmplările curioase ale unor suflete ce au fost și care, cât au fost, stăteau învăluite sub rafinate țesuturi de susceptibilitate, orgoliu, dominare de sine, discreție și politeță. Am numit „curioase" întâmplările acelor suflete: cuvântul l-am luat din însăși cartea d-lui Ibrăileanu. Când, la despărțirea finală, femeia întreabă pe adoratorul care, cu nici un chip, nu a vrut să i se mărturisească: de ce natură e sentimentul lui pentru ea, bărbatul răspunde: „e un sentiment foarte curios". Femeia încheie, firește, aproape ofensată: „Adică bun de pus la muzeu."

Adevărat, jurnalul doctorului Emil Codrescu dă impresia delicată a unui capitol de arheologie sufletească.

De optzeci de ani viața societății românești curge în *prestissimo.* Totul în ea se învechește cu o iuțeală straniu distrugătoare de valori. Iar Moldova a rămas până azi, poate numai până ieri, provincia conservării elegante.

Sfioasele umbre ce joacă în romanul acesta ne apar desigur familiare, nouă moldovenilor; ne apar însă ca amintiri de demult, tot așa cum de demult ne sună numele eroinei — *Adela!*

Locale și trecute, figurile acestea și mișcările lor captivează prin un farmec amestecat din răsfrângerile unui vechi pitoresc psihologic, cu viață caldă încă; caldă, cel puțin pentru cei care-și mai aduc aminte.

Deoarece mă aflu printre acești din urmă, încerc a explica generațiilor ultime de tineri, îndeosebi celor nemoldoveni, substanța acestei cărți, care - lor - le poate apărea ermetică.

Meșteșugit se conturează filigrana psihologică a d-lui Ibrăileanu. Avem în față iscusința pe care numai maturitatea desăvârșită, nutrită în pasionată meditare a scrisului literar, o poate aduce.

*** G. Ibrăileanu, *Adela,* Editura „Adevărul" (n. a.).**

Jurnalul lui Emil Codrescu este de un microscopism pânditor, implacabil, car surexcită atenția până la culmi bolnăvicioase. D-l Ibrăileanu este un teribil am nunțitor al vieții interioare. în scrisul literar român, cu ce altă carte ar putea f grupat romanul său?

Drama, psihologizată extrem, este închisă în sobru cadru de peizaj și de pito resc social abia estompat.

„Luna răsărea greoaie și roșie, ca și în noaptea aceea îndepărtată, când se îmbul zea pe poarta jităriei, gata să dea peste noi — și atât de neașteptată era apariția e abia răsărită acolo în poartă, încât femeia cu care căutam singurătatea câmpiei facu un gest de apărare cu amândouă mâinile și scoase un strigăt ușor de surpriză"...

„Luna transfigurează totul. Gardurile strâmbe, șandramalele dărăpănate bălăriile din maidan, atât de urâte în lumina soarelui analist și veridic, adinioare în bătaia lunii erau frumoase... Soarele realist și unul ca și adevărul..."

Să luăm seama la tratarea interpretativă a naturii, în aceste exemple, nu numa pentru frumusețea ei ingenioasă, ci pentru că această tratare este profun caracteristică constituirii generale a cărții. Jurnalul lui Emil Codreanu este făcut di notări de o înverșunată analiză; într-un asemenea fanatism al subiectivității, natur cosmică însăși e fundamental raportată la dispuneri umane, și supusă critici psihologice.

Pur și minunat artistică este reminiscența, independentă de frământare dramatică: „nopțile veneau din pădure ude, cu miros de ferigă...", impresie saturat de exactitate poetică.

în același plan de interpretare ca și natura este tratat, în subtilă simbolizar mecanismul ceasornicului: „angrenaj de forțe, *lecție* de determinism — cu sistemu lui de sori strălucitori, cu palpitul spiralei nelămurit și sur închipuind o nebuloas cu pretenția coardei de *perpetuum movens* al rotației dintre cele două capace — e u univers în miniatură, pe care maistrul îl descompune prin analiză și-l recompun prin sinteză."

Emil Codrescu este un maistru ceasornicar, aplecat cu îndărătnicie asupr sistemelor chinuitoare din care-i este alcătuit sufletul.

Atât de completă îi este expunerea, încât ușor se poate demonstra cuprinsu intim al cărții prin citate textuale. Mă tem însă că deloc nu-mi va fi ușor a mano pera potrivit lumina, pentru a înfățișa cititorilor situați în o prea exclusiv actualitate perspectiva valorilor sufletești din care se țese drama. în adevăr nu m pot desface de convingerea că această dramă, pur interioară, este și istorică.

Dar felul acesta de greutăți face cu atât mai ispititoare încercarea.

Emil Codrescu, medic și om de cultură generală neobișnuită, trebuie să fi fos tânăr de tot prin anii când se așezase bine stăpânirea poeziei lui Eminescu. Lectur

de bază a generației sale o formau neapărat Schopenhauer şi Darwin. în vocabularul doctorului, „geniul speciei" şi „selecțiunea" sunt cuvinte rituale.

în vehementa (şi altfel destul de naiva) polemică a lui Schopenhauer contra femeilor, pe temei şi cu ornament de filozofare biologică, aflau, probabil, tinerii intelectuali moldoveni din timpul acela, un fel de răzbunătoare consolare, speculativă, pentru stângăciile lor complicate față cu sexul blestemat, stângăcii atât de bogate în efecte dureroase. Răzbunare de intelectuali superdelicați, înfundată şi indirectă.

Sfiiciunea şi politeța acelor tineri aveau o natură şi grade ce par tineretului actual paradoxal neverosimile. Să te culci cu femeia pe care o „iubeşti", constituia, chiar numai în intenție, o supremă impolitețā; iar fapta însăşi, o sălbatică profanare, de negândit în planul acelor mult delicate spirite.

Ca să vedeți unde ajungea, în vremile acelea, oroarea de orizontalitate în situații intens sentimentale, vă pomenesc următoarele: prin fânaț, se plimbă cei doi, care cu nici un chip nu pot deveni pereche. Fireşte, Adela culege flori. Dar el? „Spectator neocupat, mişcându-mă fară rost încolo şi încoace *(în fața unei femei nu pot să mă întind pe iarbă,* singura soluție onorabilă a problemei), situația mea e dificilă..." Auziți dificultate?! Noroc că Adela, precum crede Emil, „nu observă nimic".

Lucrul ni se lămureşte şi prin o formulă generalizatoare despre o dragoste din copilărie: „E singurul tău amor curat, pentru că n-a fost amor, pentru că n-ai fost niciodată pe punctul de a muri de pofta celor câteva kilograme de materie organică, pe care fata cu părul pe spate le extrăgea din elementele brute ale naturii". în treacăt notăm faptul curios dar adânc fundat în concepția întreagă a doctorului Codrescu, că meritul fetei de a extrage „din elementele brute"... aceea ce extrage, îi pare, lui, neglijabil. Dar subliniem mai tare contrastul dintre asprimea terminologiei pedante cu „kilogramele de materie organică", şi gingăşia eterată a ideii de „amor curat": avem aci manifestarea unui principiu din structura însăşi a lamartinianului schopenhauerizant, trecut prin pozitivism. Doar acelaşi doctor ne încântă cu suave explicații asupra epitetelor „floare" şi „înger", ce s-ar fi potrivind uneori atât de exact femeilor. De aceea legătura, din trecut, între Emil şi o femeie cu carne frumoasă şi apetituri întregi, se numeşte „demență stupidă" şi „epocă cinică"; şi înțelegem ce rezonanță înfiorătoare vor fi avut pentru medicul literat cuvintele: „Un amant este o realitate *teribilă.* Incomparabil mai *îngrozitoare* decât un soț."

Notează doctorul: „întotdeauna mi-a venit greu să schimb apelativul *Domnişoară* în *Doamnă.* Mi se pare o imixtiune în lucruri prea intime, mi se pare că iau act cu brutalitate de fapte care nu mă privesc şi nu-i decent să mă privească." Iată documentarea monumentală a unei superlative discrețiuni, dar, în acelaşi timp, şi a unei alarmante obsesiuni. Normal, apelativele acelea le substituim, în semnificare socială, fară a ne preocupa de realitățile sexuale ce le corespund; însă doctorul Codrescu ia lucrurile altminteri: el se gândeşte la preciziuni anatomice şi

fiziologice, şi-i e infinit ruşine să zică luni dimineața *Doamnă und* tinere fete căreia până sâmbătă seara îi zicea *Domnişoară.* Este aci un exces de pudoare ce pare că nu s-ar putea ivi decât în fantazia unui rafinat *jouisseur.* în adevăr, deloc pudoarea nu înseamnă, imediat, castitate. Neapărat, pe asemenea culmi ale pudorii ne întâlnim cu cele mai stricte postulate ascetice. „Foamea selectivă de femeie, *numită* impropriu şi aproape *în derâdere iubire,* este întoarcerea la animalitate, este, gândind bine, o *impulsie sinistră.*

Orice declarație de amor, oricum ar fi exprimată, tacit sau prin cuvinte, *este,* în esența ei, o cerşire a corpului, considerată de femeie, fie că consimte sau nu, ca o *propunere ruşinoasă."*

Şi oroarea ascetică pentru realitățile sexuale o exprimă desăvârşit vorbele doctorului despre țăranca pe care o vede trecând repede spre un flăcău: o numeşte „pasăre răpitoare" şi „femelă teribilă". Dar numaidecât tonul acesta de invectivă aproape ezechieliană face loc unui ton altfel înfierbântat: femeia, „cu sânii mici, cu coapsele fine, cu gleznele goale". în spiritul doctorului Codrescu straşnic se bat gândurile.

în însemnările lui, sânul Adelei, de exemplu, este tratat cu o impresionantă atenție. Ceva mai slab, şoldurile şi umerii. De tot tulburătoare pare a fi importanța piciorului, preciz: a botinei, a vârfului botinei. Despre rolul rochiilor lungi, gelos acoperitoare, în psihologia şi istoria dragostei europene, a făcut domnul Ibrăileanu, şi în unele publicații ale sale de ordin teoretic, reflecții fine şi adânci. în acest punct Adela se supune disciplinei clasice... „Am întins pelerina la picioarele unui mesteacăn, care a servit Adelei de spetează. Sprijinită de copac, botinele îi ieşeau de sub rochie, ca două ființe mici şi impertinente. Dar Adela îşi acoperi cu rochia până şi vârful botinelor." Şi motivul revine. Iar când e vorba de atingerea picioarelor, toate cătuşele politeței şi ale pudorii se încordează exasperat. „Pe scăunaşul de dinainte, într-o trăsură mai strâmtă decât a lui Badea Vasile, *trebuia să fiu mereu cu ochii în patru ca să nu ating picioarele tovarăşelor mele* (Adela şi Doamna M., maică-sa)..." Evident, când Adelei, urcându-se pe capra trăsurii „rotunzimea de zăpadă îi sidefează o clipă voalul negru al ciorapului", doctorul Codrescu renunță a mai nota ce simte. E paroxismal. însă diavolul nu se odihneşte. Adela se lovise la un picior. Doctorul trebuie să o examineze, şi grozăvia se întâmplă: îi vede piciorul gol. „De azi înainte demența mea a intrat *în o altă faza * consemnează jurnalul, nu fară spirit de analiză.

Acum cititorului, chiar cât de străin de lumea şi timpul doctorului Codrescu i se va fi deschis, credem drumul limpede pentru a simți accentele şi valorile acestui roman de analiză, atât de minuțios şi atât de delicat.

Cadrilul acesta pasional, cu doi paşi înainte şi opt înapoi, este plin de farmecul lucrurilor care au fost. Asupra figurilor din trecut ne înduioşăm în felul în care ne înduioşează copiii; cu o uşoară tristețe în plus. Trecutului îi atribuim naivitate şi inocență — inocența a ceea ce a devenit inefectiv. în cazul de față acest sentiment n

se precizează, de exemplu şi aşa: pe doctorul Codrescu îl stăpâneşte frica de a trăi. De această frică, tineretul actual este mai străin ca de orice. Şi acel darwinist trăieşte sub o prejudecată populară, foarte naivă şi foate trecută şi ea: prejudecata perfecţiei şi a eternităţii fericirii. Ideea lui de fericire este extensivă. Voinţa şi puterea de a adânci secundele nu-i sunt cunoscute. Codrescu este de tipul adolescentului perpetuu. E cu atât mai remarcabil că resortul central al dramei sale sentimentale constă într-un conflict oarecum cronologic: are patruzeci de ani — „patruzeci de ani! ce urât, ce vulgar^sună cuvintele astea! ce *dospit*" — iar Adela douăzeci. Cu această deosebire de vârstă el nu o mai iartă pe fată; i-o repetă până ce o exasperează. Şi doar fata, cât era de pudică şi de bine crescută, face şi spune tot ce era posibil pe acea vreme, ca să-1 facă a pricepe că bărbatul acesta, în vârstă „dospită", îi place ca nici un altul, că ea ştie că el o iubeşte. însă doctorul Codrescu - nimic! El — face analiză. O face până la deplorabila încheiere: „am pentru dumneata un sentiment curios."

Delicios de gingăşie este acest flirt moldovenesc de pe vremuri cu *mata* şi cu *duduie.* Este aici prilej de a regreta încă o dată aplatizarea acestor adânc expresive moldovenisme la gradul de vocative fixate în auzul telefoanelor române.

Adela e paralela românească, istorică şi psihologică, la cele două nuvele de dragoste veche ale lui Francis Jammes. Figura lui Emil Codrescu îşi găseşte rude şi prin unele romane ale lui Henri de Regnier.

Lamartinianul moldovean e colorat de Schopenhauer şi de evoluţionism. Acesta e caracterul specific în pitorescul său psihologe şi istoric. Domnul Ibrăileanu l-a înfăţişat cu o elegantă şi istovitoare erudiţie de moralist observator. Drama în care ne e prezentat tipul înaintează în mişcări oarecum micrometrice, conduse cu o virtuozitate ce învederează singulara şi binecuvântata întâlnire a unui talent cu subiectul *său.*

***Adevărul literar şi artistic,* nr. 666, 10 septembrie 1933, p. 1.**

ÎN PLANUL ESTETIC

- Fragment dintr-o carte -

Pe Socrat ni-1 arată anecdota antică înmărmurit, ceasuri după ceasuri, pe ţărmul mării, atunci când i se luminase întâi în minte ce sunt ideile. A fost aceasta o mare întâmplare europeană: şi cu această întâmplare a început, putem zice, devalorarea filosofică a sensibilităţii.

Când Lotze spunea că estetica modernă a debutat prin lipsă de stimă pentru propriul său obiect, el localiza numai istoriceşte o pornire veche a gândirii filosofice, şi, în definitiv, o foarte firească atitudine implicată în psihologia omului filosof.

Socrat pătrunsese până la magia vorbirii. îl minunase, poate într-o iluminare bruscă, permanenţa şi generalitatea înţelesului cuvintelor: îl lovise ciudăţenia superbă a putinţei de a subjuga unor simple scheme sonore sau grafice, imensitatea perpetuu mişcătoare a empiriei simţurilor şi a fanteziei. Credea că *văzuse* înţelesurile şi aceasta îl extaziase. De înţelesuri se minunează, astăzi încă, trudnica fenomenologie a lui Husserl. Anecdota antică de la care am pornit a fost frumos imaginată psihologiceşte.

Schemele sonore, în slujbă de comunicare, tind a fi secate de substanţa lor sensibilă. Cu cât această substanţă se face, în conştiinţă, mai palidă şi neglijabilă, cu atât înţelegerea ei e mai pură. Asupra opoziţiei, din ce în ce mai emfatic afirmată, între înţelesuri — pe socraticeşte: între idei — şi cuprinsurile sensibile din conştiinţă, s-a înălţat prestigiul ambiţios al intelectului; şi putem imagina că aceasta s-a întâmplat cu un fel de spaimă sacră în mintea lui Socrat.

Nu interesează aci vicisitudinile etice şi religioase, sub a căror formă şi-a făcut calea până astăzi acea opoziţie între intelect şi sensibilitate. Pentru biografia spiritului omenesc în general, sau a celui european cel puţin, rămâne interesant că opoziţia aceea a luat o clasică înfăţişare de discordie; o dramă milenară, ce nu e lipsită de comic în varietatea înverşunărilor care o alcătuiesc. în lungul vremilor intelectul, pe ton violent sau dispreţuitor, a polemizat cu sensibilitatea; şi e, deopotrivă, instructiv şi distractiv a vedea cum se perpetuează în spiritul unui filosof al zilelor noastre, vechea polemică între elementele spiritului, numai cât, de data aceasta, în orientare opusă: la Bergson prigoana se întoarce contra intelectului. Ardoarea juvenilă însă e aceeaşi ca în timpurile de demult ale cugetării filosofice.

în această linie de polemică interioară a spiritului cade lipsa de stimă a esteticii față cu propriul ei obiect, despre care vorbește Lotze. Evident, în acest nărav de a trata oarecum sub aspect emulativ pozițiile diverse ale spiritului, este în joc o fundamentală apucătură ierarhică a gândirii, apucătură venerabilă, persistentă, însă nu eternă, probabil. Se poate că necesitatea de ierarhizare absolută să nu fie decât o rămășiță din viața intelectuală primitivă. Primitivitatea persistă îndărătnic și chiar glorios.

Să adunăm din filosofi clasici dovezi textuale care să ilustreze acel obicei de a tot pune în concurență unele cu altele facultățile spiritului, ar fi erudiție fară folos. Ajunge să pomenim pe Hegel care vede arta ca o treaptă inferioară a filosofiei și se complace evident în insistențe asupra acestei descoperiri. Se înțelege că, prin acest exemplu, nu atingem cât de puțin părerea aceea a lui Hegel ca interpretare istoric evoluționistă considerată. Numai ca simptom al psihologiei filosofului și ca întrupare a unei tradiții metodologice, îl aducem.

Trebuinței de ierarhizare care, veacuri după veacuri, a stăpânit gândirea, pe cea filosofică nu mai puțin decât pe cea comună, îi putem răspunde, mai întâi aforistic, cu afirmarea că, între algebră și pictură nu poate fi rivalitate. Firește, în atitudine practică, interesele se așează așa ori altfel: odată ne trebuie algebră, alteori pictură. Condamnabilă ne pare întreprinderea de a strămuta în câmpul teoriei pure asemenea diversitate de interese, înălțându-le pe o scară de comparative, în vârful căreia se așază, ca superlativ absolut, un postulat religios, etic sau științific. Piramidele întrebărilor despre lume, cu a căror clădire din vremuri s-au ostenit filosofarile diverse, și elaborarea de modele felurite după planul unor economicoase organizări de curiozități și nevoi ale spiritului, le socotim închise în registrele unui trecut cu totul neefectiv. în încercarea de a închide experiența, printr-un joc de analogii și de abstracții copilăros ingenioase în o concluzie unică, nu vedem decât manifestarea unei teleologii primitive și populare. în închipuirea lumii ca o scară de comparative, în vârful căreia stă superlativul absolut, recunoaștem bine visările sistematizate ale unei minți primitive. La copii și în spiritele copilăroase, domnește trebuința de a face din comparare o metodă absolută, de a fauri toturi bine încheiate, cu limite fixe și veșnice. Jocul de înlocuire continuă a unui cuprins de experiență prin altul, în așteptarea unei realizări definitive, constituie un apriori al reflecției populare, și determină un imperativ al practicii corespunzătoare.

Teleologiei populare îi răspunde definitiv superbul paradox al lui Goethe: „Ich habe es oft gesagt und werde es oft wiederholen: die causa finalis der Welt-und Menschenhändel ist die dramatische Dichtkunst; denn das Zeug ist sonst absolut zu Nichts zu gebrauchen"[1]. Iar spre sfârșitul vieții, spinozistul acesta de atât de firească vocație scria muzicantului Zelter: „Natur und Kunst haben beide das Recht, *zwecklos* zu handeln; Natur und Kunst sind zu gross, um auf Zwecke auszugehen."[2]

însă goana finalistă e discontinuă. Pauzele ei sunt, prin excelență, stările estetice.

S-a zis mai sus: între algebră și pictură nu încape rivalitate. Algebră numim precum desigur s-a și înțeles, întregul plan al simbolizărilor; iar pictură numin acceptarea cuprinsurilor empirice ca atare, îndeosebi a celor sensibile, fară nici veleitate de a înlocui pe unele prin altele.

Orice simbolizare își are origina în planul practic. Pentru simplificare expunerii, deosebim în întregul conștiinței: planul practic și planul pe care-l vor numi spectacular. în planul spectacular cuprinsurile diverse ale conștiinței se dau imediat, în directă prezentare; în planul practic, în care considerăm înglobat câmpul științei, cuprinsurile funcționează ca semne, unele pentru altele. în pla spectacular diversitatea însăși rămâne ca atare prețioasă, și în el trăim actualita perpetuă; în planul practic stăpânește interesul unei așteptări despre ce are rezulte, stăpânesc nevoi și apetituri de a ști ce se va întâmpla cu un aspect dat diversității. în asemenea dispunere a conștiinței iau naștere semnele, cuprinsu adică de anume calitate, fixate anume pentru a aminti sau profetiza alte cuprinsu Astfel se naște ideea de *înțeles.*

Practic considerate, unele cuprinsuri din conștiință slujesc a spune pe altel spectacular, cuprinsurile oricare se oferă pe ele însele, nimic mai mult.

Vorbirea, sistemul de simbolizare care primează între toate, tinde, întrebuințarea zilnic practică ca și în cea științifică, a deveni notațiune cât m perfect schematică. în această întrebuințare, cuvântul este secat pe cât posibil valoarea sa sensibilă. Idealul vorbirii practice este algebra. în întrebuințar contemplativă, din contră, cuvântul tinde a-și realiza plenitudinea sa ca da sensibilă. Exclamația lui Flaubert: *tant pis pour le sens!* — atunci când, de drag ritmului și armoniei, nu consimțea să schimbe arhitectura unei fraze, constituie întreg manifest în favoarea vorbei în întrebuințare estetică. Este memorabil veacuri înaintea prozatorului francez, un vechi autor grec a mărturisit acee indiferență *artistică* față de înțelesul frazelor. Revoluția literară a lui Mallarme nu decât împlinirea consecventă a aceleiași nevoi de a dezintelectualiza vorbirea, de o aduce la funcțiune estetică pură. Același proces de estetizare îl aflăm în muzi unde îngustele simetrii melodice, cu simplicitatea lor aproape mnemotehni cedează unor amplificări de timbru și armonie din ce în ce mai bogate și ur desenuri melodice largi, libere de conture și de recapitulări oarecum geometri Muzica discursivă se preface în muzică evocatoare. Același drum dezintelectualizării îl urmează și pictura: ea a renunțat la intențiile alegorice, informațiile istorice sau altfel realistice, la compoziția prea didactic aparen pentru a tinde la vizualitatea pură; iar în formele sale mai recente, ea caută a întemeia pe sinestezii în construirea formelor și în distribuirea culorilor. De sferturi de veac asistăm, astfel, la o determinare din ce în ce mai preciza domeniului estetic, prin însăși orientarea generală a artelor.

Caracteristică tărâmului estetic este absența acelei dublări a datelor imedi care domină în practică, în știință și cu deosebire în metafizică. în atitudi

estetică nu întrebăm ce a fost, ce va fi, ce însemnează, cât va dura, sau dacă această impresie dată acum e *una* şi *aceeaşi* cu acea dată adineaori, nici de unde vine şi cum se leagă cu altele. Opoziţia între fenomen şi substrat, între reprezentare şi „lucru real", nu are loc în câmpul estetic. Aici halucinaţia nu cade sub jurisdicţia *cunoaşterii:* din halucinaţie artistul poate extrage pictură, sau poezie, sau muzică. Judecata şi experienţa nu au aci sens nici autoritate. Intervenţia intelectului în viaţa estetică e simplă încălcare.

Negreşit, în cursul obişnuit al vieţii, practica, şi deci intelectul, predomină; din această predominare au decurs multe erori în privinţa domeniului estetic. Negreşit, iarăşi arta, ca tehnică şi manoperă, implică atitudini şi procedări de natură intelectuală. însă trebuie să deosebim starea estetică de operaţia artistică. De aceea, referindu-ne la distincţia pe care Kant o face între percepere şi experienţă, credem că nu se potriveşte a vorbi de o *experienţă estetică,* ci doar numai de o *experienţă artistică.* Starea estetică poate crea o rutină ce nu se poate numi experienţă, fiindcă acea stare se trăieşte în disparitate; ea explodează iarăşi şi iarăşi ca o unică noutate. Tehnica artistică însă, ca oricare alta, poate crea o experienţă prin schemele şi tipizările care se aplică aprioric unor date imediate ulterioare, anticipând asupra înregistrării acestor date. Terminul *aesthetic experience,* propus de James Suly (în articolul său *Aesthetics* din *Encyclopaedia hritannica,* ediţia XI, voi. I, pg. 277—289) şi pe care-l adoptă unii cercetători americani (vezi William David Furry, *The aesthetic experience: its nature and function* in *Epistemology,* Baltimore 1908, care citează şi pe o Miss Adams ca autoare a unei lucrări cu acelaşi titlu), se referă sau la experienţa artistică, sau înseamnă o revenire puţin justificabilă la terminologia ce era în vigoare în veacul XVIII.

Materialul artei este nelimitat. Toată diversitatea datelor imediate îi este deschisă. Motiv de artă pot fi şi complexe logice, şi o însemnată parte din tezaurul poetic al omenirii are structură logică. Dar logicul acesta este un material ca oricare altul. El nu ne ţine în loc ca atare, tot astfel cum nu ne oprim a verifica asemănarea unui portret cu o persoană cunoscută şi cum îndeobşte nu ne oprim a face identificări sau vreo altă operaţie de ordin cognitiv, atât timp cât trăim estetic, şi întru cât suntem apţi a o face.

însă teoria artei este provenienţă clasicistă. Această deducere unilaterală din materialul unui unic stil consacrat istoriceşte, şi anume din o artă prin excelenţă intelectualistă, nu putea fi fară neajunsuri. Din eminentele observaţii ale lui Lotze întru delimitarea logicului transcriem următoarele cuvinte: „Sehr wohl liesse sich denken, dass jeder einzelne unserer Eindrticke sich von jedem zweiten unvergleichbar unterschiede, wie *in der Tat* sus von warm, gelb von weich sich unterscheidet. Wir konnen uns eine Welt vorstellen in welcher unzählige Inhalte zwar dem vorstellenden Geiste sich darboten, aber jeder beziehunglos zum anderen, alle so disparat gegen einander, dass nie sich zwei unter irgend ein Allgemeines als verwandte Arten vereinigten, und dass niemals ein Unterschied zwischen zweien fur

grosser, geringer oder anders geartet geschătzt werden konnte, als der zwischen zwei anderen. Dass jeder einzelne dieser Inhalte sich selbst gleich sein miisse, wtirde das Einzige sein was das Denken, *seinem* Identitătsgestz gemăss, verlangen miisste, damit jeder von ihnen iiberhaupt vorstellbar werde, und diese Forderung konnte ja jene Welt erfiillen; daruber hinaus aber kann das Denken zwar fur dien Moglichkeit seiner ferneren Handlungen *wiinschen,* aber nicht als denknotwendig gebieten, dass zwischen den verschiedenen Inhalten jene abgestuften Verwandschaften stattfinden, die allein ihm die Ausfuhrung seiner Bestrebungen ermoglichen: es ist *nicht* denknotwendig, dass das Denken miisse stattfinden konnen."[3]

în planul estetic, în adevăr ne comportăm esenţial, ca în lumea de care ne vorbeşte Lotze: gândirea este suspendată şi nimic nu ne-o poate, acolo, impune.

Starea estetică apare ca o surprindere. Impresiile sensibile şi imaginile sunt proaspete, uşor stranii şi imediat captivante. Sunt astfel, încât nu dorim a întreprinde nimic asupra lor: ne sunt de-ajuns astfel cum ni se oferă, având aerul că-şi sunt ele singure deajuns. Se impun cu un fel de blândeţe energică: se întipăresc cu un fel de abilitate, cu un tact în care simţim pare că forţa unei fatalităţi misterios binevoitoare. în această stare nu întrebăm impresiile despre felul lor de a exista, nici dacă se vor repeta; nu le raportăm la trecut sau la viitor, nu vrem să ştim cât vor dura. Nu căutăm a le deriva unele din altele, nici a prezice despre el; nu le desco-perim analogii, nici nu stabilim identităţi. Şi mai ales nu ne priveşte întrebarea dacă impresiile sunt cumva semne ale vreunei existenţe, care ar fi permanentă, fixă, şi ne-ar consola de mobilitatea datelor imediate.

în asemenea clipe, impresiile şi imaginile se constituie ca obiecte estetice şi înţelegem numaidecât, că obiectele estetice alcătuiesc o lume de-a dreptul opusă aceleia unde stăpâneşte teleologia practică comună.

Impresiile şi imaginile le trăim în grupe de actualităţi discontinue, şi aceasta are loc cu atât mai mult când ele ni se oferă cu superioara vivacitate a obiectului estetic cuprinsul spiritului e format atunci nu din „evoluţiuni", ci din „mutaţiuni". Numai că, în jocul caleidoscopic care e starea estetică, nu se pune întrebarea teoretică a înrudirii unei figuri cu alta; nici întrebarea practică despre superioritate uneia asupra alteia.

în atitudine practică, impresii şi imagini funcţionează ca semnele pentr orientarea judecăţii şi a voinţei; atunci imaginea nu-i decât ocazie sau pretext pentr desfăşurarea întrebărilor: care e originea impresiilor — dacă au să se repete — dacă s ascunde ceva îndărătul lor — sau cum o impresie ori imagine nu e decât transformare a unei alteia. Astfel cugetătorii în abstract şi spiritele practice, în car viaţa estetică e slabă sau chiar nulă, au inventat, de exemplu, că starea estetică const în a descoperi unitatea în varietate; sau în a lua, cu ocazia unor forme trecătoar cunoştinţă de ideile eterne; sau a-şi umfla sufletul în simpatie socială.

Pentru a fiinţa estetic, impresiile trebuie să ne dea, de la ele însele, audienţ Starea estetică este, prin excelenţă, o stare pasivă. E o stare de atenţie calmă

armonică, în opunere cu încordarea atenției în știință și în practică. îmi pare vrednică de ținut minte observația următoare, aruncată în treacăt de Kant: „Wir *weilen* bei der Betrachtung des Schonen, weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproducirt, welches derjenigen Verweilung analogisch (aber doch mit ihr nicht einerlei) ist, da ein Reiz in der Vorstellung des Gegenstandes *die „Aufmerksamkeit wiederholentlich erweckt, wobei das Gemut passiv ist". (Kritik des Urteilskraft, §* 12)[4], — observație ce se completează semnificativ cu ceea ce spune Lessing despre menirea artei: „Die Bestimmung der Kunst ist, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern". *(Hamburgische Dramaturgie,* Sttik 70[5]).

Să menționăm că atenția, astfel cum ea funcționează în starea estetică, anulează efectele obișnuinței: ne simțim atunci izbăviți de obtuzitatea în care ne înlănțuie simbolizările și generalizările impuse în atitudinea practică. Ne întâmpină astfel pe pragul stării estetice o delicată surprindere și o mirare: percepții și imagini, desfăcute din legăturile rutinare ale practicii, strălucesc izbitor și aproape straniu. „Mirarea" pe care Platon și Aristotel au recunoscut-o ca început al filosofiei era, probabil, o stare mult asemănătoare acelei de care vorbim. Și Socrat va fi trăit această „mirare", poate în grad aproape violent, atunci când, meditând înțelesurile cuvintelor, i-au răsărit în minte — ideile. Contrastul între iraționalitatea diversității sensibile și ceea ce el admira ca raționalitate divină a ideilor, îl făcuse să încremenească. Imaginile deoparte, de cealaltă parte semnele lor verbale, îi apărură dintr-odată stranii.

Acela despre care putem spune că a inaugurat, între europeni, discreditul sensibilității și al vieții estetice, va fi trăit odată măcar, în clipe lungi de extraz starea estetică astfel cum am încercat să o determinăm aici.

Revista de Filosofie, voi. XVIII (Serie nouă), nr. 3—4, iuL-dec. 1933, p. 394-405.

DESPRE EDIȚIILE CRITICE

Expresia aceasta: *ediție critică* este un element verbal care nu a pătruns încă *bine* în circulația obișnuită; ea formează un termen mult prea tehnic care, pentru majoritatea publicului, are nevoie să fie explicat.

Ediție critică sunt vorbe din vocabularul filologilor. Adjectivul: *critică* are aci un înțeles destul de deosebit de înțelesul său curent.

A critica un text și *critică de text,* în vorbirea filologilor, înseamnă o operație ce se impune cu deosebire atunci când o scriere ne este transmisă în mai multe copii sau exemplare, care pe unele locuri ne dau un text diferit, și prin urmare, ne obligă să ne ostenim a afla cum a fost textul originar, ieșit din condeiul autorului.

Adeseori deosebirile între diversele copii ale unui text par de tot mici și neînsemnate cititorului grăbit, care nu-și bate capul să cunoască prea de aproape textul, să-1 studieze cum se zice. Pe un asemenea cititor nu-1 interesează deci edițiile critice, nu-i pasă de existența lor; eventual le crede de prisos — produs al unor capete nepractice, pedante sau chiar nu tocmai întregi. Se înțelege că pentru acest fel de cititori această lectură a mea *despre edițiile critice* este ceva și mai de prisos decât edițiile critice ele însele. Dar sunt diverse feluri de cititori.

Sunt cititori căror, de exemplu, le pasă foarte mult dacă Eminescu a scris:

„De-oi urma să scriu în versuri, teamă-mi e ca nu cumva
OAMENII din ziua de-astăzi să mă-nceapă a lăuda"

— adică așa cum s-au tipărit versurile aceste mai întâi în *Convorbiri literare* — sau a scris:

„De-oi urma să scriu în versuri, teamă-mi e ca nu cumva
FAMENII din ziua de-astăzi să mă-nceapă a lăuda"

— adică așa cum stă scris în manuscrisul poetului.

Famen este un cuvânt vechi, popular, care înseamnă *om Iară sex,* și la figurat: om fară caracter, mișel.

Sau, în versurile imediat următoare, *Convorbirile literare* scriu:

„Dacă port cu ușurință și cu zâmbet a lor ură,
Laudele lor desigur m-ar mâhni peste măsură."

în loc de *mâhni* al *Convorbirilor,* textul original poartă un cuvânt mult mai energic:

„Laudele lor desigur m-ar *scârbi* peste măsură."

Vedeți, cred, în aceste două exemple, că prin diferențe asupra *unui singur* cuvânt, se pune în discuție un amănunt însemnat din stilul unui mare poet. Şi sunt oameni pe care stilul unui mare poet îi interesează foarte tare.

Se mai poate înțelege încă din aceste exemple că problematica autenticității unui text nu se ridică numai relativ la autorii antici, cum obişnuit se crede, ci şi la un scriitor atât de recent ca Eminescu.

Şi prin aceasta se lămureşte deplin, pe câte cred, nevoia şi însemnătatea edițiilor critice, care caută tocmai a restitui în forma primă dată de autor, textele alterate, fie *prin neatenție* fie *intenționat* Vă închipuiți lesne că se întâmplă şi una şi alta.

Iată: chiar în exemplele date din Eminescu, înlocuirea cuvintelor *scârbi* prin *mâhni,* şi *fameni* prin *oameni,* s-a făcut în cercul „Junimii", în credința că *fameni* şi *scârbi* sunt vorbe prea aspre, sau cumva urâte şi nepotrivite a figura în poezie.

Preocuparea de a avea texte autentice e veche în Europa.

Vechii greci au făcut şi aici începutul, şi anume cu textul lui Homer. Poemele homerice erau cartea de şcoală prin excelență, şi manualul principal de cultură generală, la greci.

Vechimea lor, înmulțirea copiilor şi acumularea greşelelor şi divergențelor de text, au făcut ca în Atena, încă pe la mijlocul veacului VI înainte de Hristos, în vremea tiranului Pisistrat, s-a simțit nevoia să se pună ordine în textul poemelor homerice. Mai târziu, pe vremea Ptolomeilor, învățatul Aristarh din Alexandria, în veacul II înainte de Hristos, a întemeiat critica textelor şi a dat o ediție critică a lui Homer, din care decurge, probabil, textul acelor poeme aşa cum îl avem astăzi.

Deoarece toți autorii antici, greci şi latini, s-au păstrat în copii, înțelegem câte şi câte feluri de greşeli s-au adunat de-a lungul veacurilor în textele lor, şi înțelegem câtă însemnătate au edițiile critice pentru cunoaşterea operelor antice. A şi fost, aşadar, ocupația principală a erudiților, de la Renaştere până astăzi, să pregătească ediții critice.

Mai târziu, când sub influența ideilor romanice s-a deşteptat interesul pentru literatura medievală, s-a întemeiat o filologie, deci şi o pregătire din ce în ce mai zeloasă a edițiilor critice, pentru literatura veacului de mijloc.

în zilele noastre s-a simțit nevoia de a se edita critic şi autorii moderni, de la Renaştere încoace.

în adevăr, nici invențiunea tipografiei nu a scutit textele *cu totul* de alterare. Negreşit, multe greşeli de tipar le îndreptăm pe loc, o dată ce cunoaştem bine limba autorului. Dar greşelile de tipar sunt adeseori şi *urâte,* şi scrisul autorilor mari merită cel mai strict respect în orice privință; afară de aceasta trebuie ținut seama

doar şi de cititorii străini, care nu cunosc deplin o limbă, sau vor să o învețe cu ajutorul unui text clasic.

în o ediție a poeziilor lui Eminescu, făcută în zilele noastre, publicată atât în ediție populară cât şi în ediție, cum se zice, *de lux,* versurile de la sfârşitul celebrei *Ode în metru antic.*

„Vino iar în sân, nepăsare tristă,
Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie *reda-mT*

se citesc aşa:

„Vino iar în sân, nepăsare tristă,
Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie *rade-ma"*

Fireşte, un român îşi va da seama numaidecât de greşală. Dar pe Eminescu îl citesc şi străini şi încă din ce în ce mai mult! Afară de aceasta o asemenea greşală constituie o profanare în adevăr scandaloasă.

Spiritul editării critice a fost stimulat puternic.

Se poate zice că asupra cuvântului sfânt al *Bibliei* s-a ascuțit cu deosebire simțul şi interesul pentru texte autentice.

Este memorabil că un părinte al bisericii, Ireneu, din secolul II al erei noastre, a lăsat în o scriere a sa un fel de jurământ către copişti care sună aşa în traducere: „în numele lui Isus Hristos, care va veni să judece pe vii şi pe morți, te jur pe tine care vei copia cartea de față, să pui copia ta alături cu originalul după care ai copiat şi s-o îndrepți întocmai după acesta, şi să scrii şi rugăciunea aceasta în copia ta."

Tratarea critică a textelor nu are numai a îndrepta greşelile copistului sau ale tipografului şi restituirea scrisului originar.

Se întâmplă ca autorii, în cursul vieții lor, publicându-şi de mai multe ori scrierile, să modifice textul. Atunci editarea critică are de scop a ne pune în vedere aceste transformări, în care ni se arată intențiile literare ale autorului, orientarea talentului şi a gustului său, deci evoluția însăşi a scriitorului ca atare.

Am auzit de mai multe ori pe Caragiale criticând actul al III-lea din *Scrisoarea pierdută.* El zicea că tabloul acela de întrunire electorală nu e decât umplutură pitorească, ce ține acțiunea în loc: „de hatârul pitorescului am sacrificat dramaticul" — zicea el. Spunând aşa, Caragiale exprima un caracter fundamental al scrisului său, al gustului, al idealului său artistic. Caragiale avea un spirit eminent dramatic. Totul, pentru dânsul, se concentra în acțiune şi în motivarea ei. Fiindcă multe din textele lui Caragiale s-au tipărit de două ori, mai întâi în ziare sau reviste, apoi în

volum, este interesant de văzut cum în schimbările pe care le face de la prima publicare la a doua, se oglindeşte acest caracter al scrisului său: eliminarea pitorescului în favoarea dezvoltării cât mai strict dramatice. Dau un exemplu, la întâmplare.

In una din cele mai vechi schițe ale lui, intitulată *Grand Hotel Victoria Română,* se descrie un orăşel de provincie. Descriere extrem de sobră, conform crezului literar al autorului. Totuşi Caragiale, retipărind în volum textul publicat întâi în *Convorbiri literare,* găseşte de trebuință să taie încă din acea foarte sobră descriere. în textul prim se zice, de ex., despre aspectul trist al ulițelor: „căsuțe mărginaşe odihnesc risipite pe maidanuri ca bolovanii pe prund după ce s-a tras apa." Această aşa de frumoasă imagine este tăiată fară milă în textul definitiv, desigur pentru a nu face loc prea mare pitorescului. în aceeaşi schiță se descrie interiorul unei cofetării, în care s-a adăpostit călătorul care face povestirea, şi unde provincialii îl fixează curioşi, iar un copil, cu mâna mânjită de crema unei prăjituri îl şi pipăie. Aici urmează textul prim astfel: „Eram țintuit pe scaun ca sub o lucrare electromagnetică. în acelaşi timp, la altă masă, un domn povestea încet, trăgând mereu cu coada ochiului spre mine, şi ascultătorii făceau mult haz. Peste un moment glumețul începe a face, cu glasul mai tare, ca fară îndoială să pot auzi şi eu, nişte aluzii răutăcioase la înfățişarea mea *englezească.* Toată lumea râde din inimă." întreagă această bucată, Caragiale o suprimă în textul definitiv, desigur ca neconformă cu ritmul bucății. E un exces, pe care-1 taie implacabil.

Pe marginea unui manuscris al lui Caragiale — e ultima lui scriere, o poveste rămasă neisprăvită — se citesc cuvintele următoare: „Cu mare băgare de seamă la tot ce se poate suprima CÂT DE MULT". Şi acest *cât de mult* este subliniat cu două linii. Cuvintele acestea sunt ca o definiție lapidară a tehnicei lui Caragiale. O colecție bogată de suprimări caracteristice se poate vedea în manuscrisul nuvelei *Păcat,* tipărit în al II-lea volum al ediției operelor lui Caragiale, publicată de „Cultura Națioanlă".

Peste câteva zile va apărea ediția critică a poeziilor lui Eminescu, care ne va aduce, în sfârşit, tabloul adevărat şi oarecum istoria textului marelui poet. Cine îşi va arunca ochii pe aparatul critic al acestei ediții, îşi va putea da seamă, prin un exemplu strălucit, de înțelesul şi însemnătatea edițiilor critice îndeobşte, şi va putea aprecia cum se cuvine admirabilele studii pregătitoare publicate acum câțiva ani de profesorul Ibrăileanu, studii unde se arată în chip exemplar cum, şi în zilele noastre, se poate altera un text. Adaog pentru cei interesați că avem acum şi în româneşte un tratat al metodei de a face ediții critice, datorit condeiului foarte competent al domnului profesor Demostene Russo.

Preocupările din care porneşte editarea critică, şi pe care edițiile critice au a le satisface, pot să pară, şi par în adevăr multor oameni, ca un exces de minuțiozitate.

Pentru aceasta voi adăoga aci câteva exemple cu totul frapante, care vor ilustra, cred, însemnătatea lucrurilor de tot mici de care se preocupă atât de pasionat editorii critici.

De exemplu, lungă vreme a domnit mare nedumerire printre teologi în privința unui text al Sfântului Grigorie Nazianz, text care, aşa cum se transmitea în edițiile tradiționale, arăta că acel sfânt nu ar fi crezut în viața de după moarte. Nedumerirea a ținut până când în veacul trecut filologii, făcând o *infimă îndreptare* în text, au dovedit că ceea ce se cetea până atunci era o grosolană greşală de copist.

Sunt limbi în care delicatețea fonetică este excesivă. Aşa era, pe cât se vede, limba greacă veche. Sensibilitatea acustică pentru cuvântul vorbit era la grecii vechi de o foarte mare finețe.

Exista în limba elenă un cuvânt care în anume caz al declinării suna *galena,* şi înseamnă pe româneşte: fața liniştită a mării. Este însă un alt cuvânt grecesc care sună *gale,* la acuzativ *galen,* şi care înseamnă *veveriță.*

în o tragedie a lui Euripide, un personaj are de spus aşa: dindărătul valurilor *văd* iarăşi fața liniştită a mării. *Văd* se zice în greceşte: ord. Fiindcă ord începe cu o, vocală, *a* de la sfârşitul cuvântului *galena,* care înseamnă, cum am spus, fața apei liniştite, se elimină în pronunțare, astfel că, la sfârşitul versului respectiv sună *galen oro.* Ne gândim ce fină trebuie să fi fost urechea grecului, ca să deosebească pe *galen oro,* de *galen oro,* unde nu e suprimat nici un sunet, şi care pentru urechea noastră sună la fel, dar pentru grec însemna: *văd o veveriță.* Se povesteşte, în adevăr, din antichitate, că un actor atenian, numit Hegelohos, a pronunțat cuvintele acele *greşit,* aşa că publicul a auzit ca şi cum ar fi zis: dindărătul valurilor văd o veveriță. S-a pornit fireşte un râs mare în teatru.

Acum închipuiți-vă că un copist neatent sau cu urechea nu prea sensibilă scriind sub dictat, ar fi notat versul greşit şi că ni s-ar fi păstrat acest text. Lucrul din fericire, nu s-a întâmplat. Vedeți însă prin această greşeală de copist imaginat de mine, ce însemnătate poate avea un cuvânt sau chiar o silabă.

Din o lectură greşită în *Arheologia iudaică* a lui Flavius Josephus, scriitor evreu de pe vremea împăratului Titus, s-a înțeles că textul spune despre Aristotel filozoful dascălul lui Alexandru Machedon, că ar fi fost evreu. însă textul adevărat spunea că Aristotel scrie undeva despre un personaj nu ştiu care că ar fi fost *acela evreu.*

Tot din o greşită lectură au ieşit 11 mii de martiri, sărbătoriți de biserica romană la 15 februar; iar din numele unei fecioare creştine numite *Undecimella* a rezultat, tot prin lectură greşită, 11 mii de fecioare martire din acelaşi calendar roman.

Pe la mijlocul secolului XVIII apăruse o broşură franeză cu titlul: *Lettre sur le coustume moderne d'employer les* vous *au lieu du* tu. Era pe atunci o problemă literară şi socială importantă — a se şti, mai cu seamă în tragedie, când trebuie zis *vous,* când — *tu.* Cu timpul, titlul acestei broşuri s-a alterat, de către bibliografi

până a ajuns la forma: *Lettre sur la coustume d'employer le* vin *au lieu du* the, şi a fost clasată la o rubrică culinară.

Astfel nu cred că minuţiozitatea editorilor critici poate fi mai condamnabilă, nici eventual atât de ridiculă, cât pot fi efectele citirii neglijente sau nepricepute. Mai cred că spiritul critic îşi măreşte valoarea în proporţie cu accentuarea specializării în ramurile intelectuale.

A fost celebru cazul matematicianului Michel Chasles, membru al Academiei de ştiinţe din Paris, căruia, pe la mijlocul secolului XIX, un şarlatan i-a vândut, timp de câţiva ani, tot felul de documente curioase, mai ales drept autografe. De exemplu: scrisori autografe de la Moisi, Iuda, Iisus Hristos, Măria Magdalena, Iuliu Cezar şi alte persoane renumite. Este remarcabil că şi scrisorile lui Moisi chiar erau în limba latină — latină culinară — ca toate celelalte. Şi matematicianul amator de autografe le lua de bune. (Alphons Daudet a utilizat în romanul său *Immortel* această întâmplare, ca să-şi bată joc de stupiditatea specialiştilor.)

Nu ştiu dacă v-am convins de utilitatea tratării critice a textelor. Vă asigur numai că *eu* sunt foarte convins de ea. Sunt eu însumi editor critic.

Conferinţă rostită la Radio la 18 sept 1933.

ASEDIUL PERPETUU

Mărunţele şi fricoase stau căsuţele din mahala. Caută să se ascundă. Vor s-o ia la fugă. Vezi ce unghiuri neliniştite fac ele, unele cu altele, şi cu gardurile, şi cu uliţa...

De un şir de vreme, prin partea unde locuiesc, adesea, prea adesea, văd în stâlpii portiţelor praporul negru cu iniţialele de tinichea argintată. Cine ştie de ce, vrea moartea să-şi strângă acum birul tot de pe aici.

Cu jalnica podoabă înfiptă la intrări, căsuţele sunt şi mai speriate. Flăcările roşcate ale făcliilor, îndărătul geamurilor, sunt sufletele lor. Şi tremură. Din grijile ruginite, de toate zilele, ale sărăciei fară nădejdi, le smulge moartea şi le zgâlţâie. Un mort pe masă, animează căsuţa din mahala.

Vanitoasă şi luxoasă grozav e moartea în ţara aceasta. Sărbătoarea cea din urmă se face cu cheltuială nebună. Prostimea se sângerează fară cruţare la îngropăciuni. E lume boieroasă pe aici, măcar cât ar fi de săracă. Sunt şi năravuri vechi cu totul: de grija morţilor ne purtăm păgâneşte. Legea protestantă, economicoasă şi burgheză, este răsăriteanului, în privinţa morţii, spre mai mare scandal decât în orice altă privinţă poate. Adânc îndureraţii, trebuie, bieţii, să tot scotocească în cele trei zile legiuite, cât o să-i ţină dricul cu geamuri, muzica, slujba preoţilor, florile, pomenile. Tristeţe mare şi mare cheltuială. Dacă economiseşti, rămâi de ruşine vecinilor.

Creştinească nu pare această rânduială. Creştinească, vrea să zică: evanghelică. Dar cu învăţătura creştină, cea atât de aristocratică în asprimea ei rafinată, se potriveşte oare să măsurăm slaba mulţime? Substanţa evanghelică e pentru supraoameni; şi încă: numai pentru acei în stare a nu scoate nici pic de înălţare de sine din supraomenia lor.

În noi toţi, înfăţişarea morţii deşteaptă fundamentala tovărăşie. O clipă, simţim umărul ca în linia soldăţească. Pe care, după ăsta, o să-1 ia la ochi, deseară, mâine, peste o lună?

Ştiinţa groaznic banală a nesiguranţei sfârşitului, pe care înţelept ne-o tot cântă cartea bisericească, ne sclipeşte dintr-odată limpede, fară cruţare. Probabilităţile de

durată, din care scoatem narcotizarea cronică asupra morții, se spulberă când o icoană concretă a acesteia ne răsare aproape.

Ne trecem zilele întăriți de credința în niște noroace care ne par solid asigurate. La sorțile negative nu gândim. Viața e optimistă absolut. Totuși lovitura neașteptată stă pregătită permanent, pitită undeva, pentru fiecare din noi. Nici sănătatea moștenită, nici prudența nu sunt arme sigure. Nesiguranța aceasta esențială, vicleniile atât de iscusite ale morții, ni le dezvăluie brusc moartea celui de alături. Gândul acestei egalități întru primejdie e fioros. Cugetarea pornește atunci spre moarte. Se strecoară în ea dorul de morții noștri, după care vine uneori și dorul de moarte. Când o vezi prea bine, te apuci să o iubești. E o mișcare spontană de acomodare cu ea.

Stăm în bătaie, clipă cu clipă. Acum-acum, mă va culege și pe mine.

Cum și unde?

Orice se realizează este precis. Moartea mea o să fie și ea un mănunchi de preciziuni. O să fie un *este* de amănunțimi, simțite cu toate simțurile de către acei care or să mă vază murind și mort. Astfel cum îmi știu înfățișarea, pot să-mi văd bine, în minutul acesta, încovoiarea nasului subțiat, cufundarea ochilor cu pleoapele închise, gălbeneala frunții și a urechilor, unghiile vinete, artificialitatea absurdă și puțin ridiculă a hainelor negre peste înțepeneala atât de convinsă a trupului.

Le-am văzut acestea așa de bine la alții; transpunerea nu e grea.

Așa va fi într-o zi, neapărat.

Ideea preciziunii oricării realități încântă mintea până într-atât, ca să-și afirme că această realizare preexită. Ca oricare alta. Gândul ne e purtat atunci de închipuiri fataliste. Este timpul doar altceva decât o prejudecată a sensibilității? în adevăr nimic nu se succede; ci totul persistă. Moartea mea, care îmi pare acum neîmplinită, stă realizată, deci precisă, din totdeauna.

însă acestea par vise ale filosofiei.

Ani după pierderea unui prieten, te cuprinde dor de dânsul, nu știi cum, ca de om viu. Ți l-ai amintit deodată foarte tare, apoi din ce în ce mai tare; și se încuiba în suflet, pentru minute, uneori pentru ceasuri, așteptarea, întocmai ca atunci când te ține dorul de cine o să vie adevărat.

Precum în nerăbdările înfrigurate dinaintea sosirii prietenului viu, te pătrunzi de chipul lui, și feluri de amănunțimi ale ființei aceluia îți învie în gând până aproape de halucinație, tot astfel te stăpânește chipul mortului de demult, și tablou după tablou din viața trăită cu dânsul trec în răstimpuri capricioase, cu hotărâri de

linie și culoare, care te fac să alergi neliniștit prin toată casa. Sunt atunci moment de căutare convinsă a mortului. Iar dorul de mort trece adesea în dor de moarte. I timp de împăcare cu intransigentul mosafir final.

în așa ceas, adevărul că ne aflăm permanent pe un câmp unde se trag focuri di sânul unui întuneric care ne împresură perpetuu, ne devine familiar. Altminte viața subtilizează acest adevăr, cu ajutorul unei psihologii naive ori sofistice.

Astfel ne îndemnăm a fabrica idila morții.

Venerabila metaforă cu veșnica odihnă din mormânt intră în vigoare și frumo ne leagănă gândul că răsuflarea din urmă ne dezleagă de fierbințelile prigonitoa ale vieții.

Liniște va fi, în sfârșit.

Se isprăvesc așteptările îngrijorate. Se taie firul tribulațiilor meschine, c stupida lor periodicitate cotidiană.

Scăpat sunt de pedepsele amare ale muncii siluite; scăpat de mărunțișul scârbo al amabilităților prescrise.

Dumnezeule! nu mai trebuie să mint, nici să mă îngrețoșez de camlota mi ciunilor altora.

Nu mai aud anecdota idiotului spiritual; nu mai citesc căznita dobitocie pedantului. Nu mai aflu nimic de finețele de tapir ale glorioșilor din piață. Nu mai pomenește, pentru mine, de lamentabila, de inepta comedie a vanitoșil impotenți, blestemați a face spectacol în științe, în arte, în trebi publice, semn celei mai perfide diavolii din câte s-au furișat la facerea lumii acesteia de care, cu oftat enorm de ușurare, m-am desfăcut.

Mă voi cufunda în somn absolut. în așteptarea lui visez încă.

Visez că de-acum încolo rămân singur, în sfârșit singur. Numai cu ce am av în suflet și în spirit și n-am putut spune nici unui seamăn al meu; atunci mai a nu i-am putut spune, când mai tare îmi trebuia să-i spun.

Acum în sfârșit simt singurătatea esențială, pe care în viață o escamotam, ajutorul și stăruința celorlalți.

Acum știu clar cât de bine și cât de rău mi-a fost.

S-a isprăvit intervenția, întreruperile, îndemnurile și opririle aproape Conflictul usturător, dezgustător sau grotesc cu acesta e suspendat. Acum abia î dau pace să fiu cum sunt.

Sunt liber absolut. Aceasta e raiul.

Liber, deci conciliant fară margini.

Alunec în adâncurile somnului unic. Și nu știu acum decât de ceasurile bu pe care mi-a fost dat să le opresc în loc. Eu știu de ele singur, și singur plec dânsele. Iar altceva despre ele nu pot spune decât să le pomenesc așa, scurt și re Această „nesupunere" și bunătatea ceasurilor e tot una.

Bunul suprem este necomunicarea. Acolo e culmea existenței.

***Adevărul*, nr. 15270, 15** oct. **1933, p**

I. SUCHIANU; „DIVERSE ÎNSEMNĂRI ŞI AMINTIRI",

Seria I - Bucureşti - „Universul"

D-l I. Suchianu pomeneşte de un boier de pe vremuri, Nicolae Creţulescu, primul doctor în medicină român, şi zice că „număra anii cu toptanu".

întrebat odată de regele Carol I dacă a mai fost cândva prin Sinaia, Creţulescu răspunse: Da, Maiestate; acum şaizeci de ani, pe când era băjenie şi fugisem cu familia la Braşov. D. Suchianu adaugă: „Tot aşa dată au şi unele din amintirile mele."

Noi, cititorii, mulţumim norocului, că ni l-a păstrat pe d. Suchianu aşa, ca să ne dea amintiri, vechi uneori ca ale lui Creţulescu, dar atât de viu păstrate, şi în aşa ageră vorbă spuse, încât am zice că „bătrâneţea" autorului nu e decât o glumă.

Toţi cei curioşi de trecutul nostru, ne plângem de sărăcia literaturii române în ce priveşte amintirile consemnate în scris. De aceea îl preţuim pe Ion Ghica, şi-i iubim atât de mult scrisul. *Suvenirile contimporane* ale lui Sion sunt foarte neplăcut literalizate; figuri şi scene sunt prezentate convenţional şi teatral. în schimb avem încă din prima jumătate a veacului trecut *Amintirile* Elenei Hartulari şi *Istoria vieţii mele a* lui Vîrnav, însemnări savuroase, făcute de oameni fară ambiţiuni literare, suflete candide şi minţi oneste, care ne-au lăsat delicioase icoane ale vremii lor, fară a şti că fac artă. Şi *Bucureştii de altă dată* ai d-lui C. Bacalbaşa cu toată redactarea lor neglijată, ne par, şi ca scris şi ca valoare de izvor istoric, mult superioare *Suvenirelor* dichisite ale bătrânului Sion.

Lectura primei serii a *Diverselor însemnări şi amintiri* de d. I. Suchianu ne lasă în mare apetit după seriile ce vor urma. în adevăr, ne vorbeşte aici din trecut unul dintre cei mai spirituali bucureşteni.

D. Suchianu nu povesteşte cronologic, ci slobod în voia aducerilor aminte, aşa cum ele îi vin şi cum par a-l amuza pe el însuşi, deşteptându-se unele prin altele.

Totuşi, în această liberă desfăşurare există un motiv fundamental: — Caragiale. Acest motiv va călăuzi referatul nostru.

- Originea *Năpastei* o raportă d. Suchianu la un popas în drumul dintre Piteşti şi Curtea de Argeş. Autorul amintirilor şi Caragiale întâlniră la un han o fată de o frumuseţe aşa de desăvârşită, „că nu ne puteam lua ochii de la dânsa". Caragiale zise unor flăcăi în pragul hanului: Măi, da frumoasă fată aveţi voi la cârciuma voastră!

— Iar un flăcău răspunse: Ei, boierule, pentru fata asta o să se facă moarte de om.

în vorbele acestea Caragiale „a şi văzut tema unei drame de la ţară". S-ar putea ca de hanul cu fata frumoasă să-şi fi adus aminte Caragiale şi atunci când a conceput schiţa fantastică *La conac.*

Cu deosebire savuros este amănuntul că succesul *Scrisorii pierdute* a fost interceptat, după a douăzecea reprezentaţie de succesul operetei *Boccaccio.*

în cursul aceleiaşi reminiscenţe (sub titlul *Năpasta,* pag. 16 şi urm.), d. Suchianu ne spune că, după căderea comediei *D-ale Carnavalului,* Caragiale s-a ocupat, timp de vreo patru ani, şi cu *Năpasta,* şi cu un nou proiect de comedie: *Jupan Dumitrache în generaţia următoare,* un Dumitrache doctor în drept de la Paris, avocat celebru, deputat în opoziţie. Acest proiect l-a preocupat pe Caragiale şi în ultimii ani ai vieţii sale, în Berlin, cum probează schiţările persoanelor şi a titlului, păstrate în vreo cinci carnete despre care voi da seamă cu ocazia editării teatrului lui Caragiale.

Noaptea furtunoasă în prima ei formă, se începea cu un foc la depozitul de cherestea al lui jupan Dumitrache; cu acea ocazie Rică face cunoştinţă cu Ziţa. To[t] actul acela s-a redus la scena I din actul I, în redactarea definitivă.

Se ştie că dezlegarea intrigii în *Scrisoarea pierdută* a dat multă bătaie de ca[p] autorului. D. Suchianu a fost acela pe care, într-o dimineaţă, înainte de şapt[e] ceasuri, l-a deşteptat Caragiale, ca să-i anunţe că a găsit pe unul mai prost decâ[t] Farfuridi, mai canalie decât Caţavencu, pe Agamiţă.

Ne pomeneşte d. Suchianu şi de două bucăţi proiectate pentru seria Rostoganu Rostoganu *în penziune* şi Rostoganu *în rai,* unde pedagogul avea să mustre p[e] apostoli fiindcă n-au avut *metoadă.*

Sub titlul *Colaboratorii lui Caragiale,* ni se arată oarecare detalii real[e] comunicate lui Caragiale de prieteni, şi pe care el le-a întrebuinţat în schiţele *L[a] Moşi, Gazometru,* şi în minunata comunicare din seria ardelenească, intitulat[ă] *Emulaţiune.*

Numele atât de sugestiv al eroului acestei ultime bucăţi, d. *Bumbeş,* e luat di[n] o informaţie apărută în ziarul *Dreptul* unde se vorbea de un domn Bumbea, alia[s] Bumbeş, divorţat la un tribunal din Ardeal pe motivul că „nu poate să preste[ze] debitul conjugale".

Caragiale vorbea adesea de lipsa de bunăvoinţă a lui Alecsandri faţă de dânsu[l]. Aceasta e confirmat şi în însemnările inedite ale lui Maiorescu, din care se va da [la] iveală, la locul cuvenit, pasajul respectiv. De la d. Suchianu aflăm că Alecsandri „a stăruit din răsputeri" pe lângă Ion Ghica, pe atunci director al Teatrului Naţiona[l], să scoată din repertor *Scrisoarea pierdută.*

Vorbind de Alecsandri şi Caragiale, d. Suchianu aminteşte o scrisoare a l[ui] Iancu Alecsandri despre *Călin* al lui Eminescu, adresată din Paris, în martie 188[.] către un Domn X..., membru al Junimii. Scrisoarea a fost publicată în *Convorb[iri]*

literare (XVIII, 1884, pag. 153-157). în această scrisoare, pe care o analizeză pe larg, d. Suchianu crede a găsi o denunțare insidioasă a unui aşa zis plagiat al lui Eminescu.

Textul lui Iancu Alecsandri este, adevărat cum zice d. Suchianu, plin de „inconsecvențe, de incoerențe şi naivități". Este, evident, scriitura unui diletant foarte obosit. însă vreo intenție malițioasă nu credem că se poate descoperi în acea scrisoare. Printre lecturile sale întâmplătoare, Iancu Alecsandri dăduse peste un fragment cosmogonic asirian, tradus în franțuzeşte de Jules Oppert; şi-i păruse că-i aduce aminte de versurile „La-nceput pe când ființă nu era...", din *Scrisoarea* / a lui Eminescu. Diletanții au fost totdeauna foarte poftitori a-şi publiciza ceea ce cred ei că sunt *Les trouvailles.* în cazul de față nedeprinderea diletantului de a lucra metodic şi stângăcia sa esențială se învederază şi prin faptul că, între textul asirian şi versurile lui Eminescu asemănările sunt vagi până aproape de a fi nule. O paralelă adevărat interesantă la pasajul din *Scrisoarea I* a dat, de mult, Gherea, din cosmogonia vedică *(Studii critice,* I, ed. 2, 1890, pag. 117); acel text vedic poate fi considerat ca *izvor al* lui Eminescu, asemănările dintre amândouă mergând până la literalitate, pe unelocuri. Pare ciudat că Iancu Alecsandri (pe care d. Suchianu îl bănuieşte, de altfel, inspirat de frate-său Vasile), dacă era pus pe descoperit plagiate ale lui Eminescu, nu s-a gândit a face apropierea între nunta insectelor în *Călin* despre care, tocmai, vorbeşte destul în scrisoare, şi *Concertul în luncă.* Aci s-ar putea vorbi de o „inspirație" a lui Eminescu din opera unui alt autor. Această uitare întăreşte spusa noastră că scrisoarea lui Iancu Alecsandri nu dovedeşte nimic alta decât o stare de oboseală; în tot cazul ea denotă o foarte onestă admirație pentru Eminescu. După d. Suchianu, acel X cărui se adresează Iancu Alecsandri, ar fi fost Maiorescu. Ne gândim mai degrabă la Iacob Negruzzi. Alecsandri, la începutul scrisorii, vorbeşte de o serată a Junimii, la care a ascultat şi admirat citirea lui *Călin.* Junimea se aduna de preferință la Negruzzi, şi prin 1874, dată la care se referă Alecsandri, Maiorescu apucase a fi prins de politică.

Am referat mai mult decât era nevoie pentru a deştepta interesul cititorilor pe care-i doresc d-lui Suchianu. în interesul lor, îi îndemn să nu piardă din vedere această primă serie de prețioase amintiri despre viața noastră intelectuală, amintiri care ne plimbă de prin vremile când oamenii cu patru clase primare ajungeau membri la Curtea de Casație, până la anii refugiului 1916--1918, de la tinerețea lui Caragiale până la încheierea carierei lui Gh. Ranetti. Nu ne îndoim că oricine va citi aceste, spre părerea noastră de rău, prea puține pagini, pe care ni le dă deocamdată d. Suchianu, va rămânea cu mare dor să le vadă cât mai curând urmarea, şi cât mai amplă.

***Adevărul literar şi artistic,* nr. 674, 5 nov. 1933, p. 7.**

ROMAN NATURALIST?

A trecut timp cât trebuie, şi mai mult chiar, de la sfârşitul naturalismului, pentru ca oamenii care astăzi sunt în apropierea vârstei de treizeci de ani, şi îndeosebi acei care practică tinerețea ca o manifestă profesiune, să nu mai ştie ori să nu mai vrea nici să audă de acel stil din vremea bunicilor.

Banal, lucrurile se petrec astfel: stiluri şi idei se presară, cu timpul, în fărâme anonime, care, prin imitare, inocentă ori ba, umplu goluri la întâmplare, sau stimulează şi fructifică unde cad pe loc bun. Literatul de mijlocie vocațiune scrie naturalist, simbolist, impresionist ori altfel cumva, aşa cum producea proză domnul Jourdain înainte de a se fi luminat. îndeosebi naturalismul, generațiile de după război nu-1 vorbesc de bine. Mai întâi scientismul pe care, în adevărat deplorabilă incompetență, pretindea să-1 cultive maestrul Zola, este o zestre prin excelență compromițătoare astăzi. Iar pe urmă, este pesimismul. Acesta, în ochii generațiilor de după 1915, se arată ca unul din viciurile ruşinoase ale slăbănogilor epicurei, care formau, cum se zice, elita intelectuală din timpul păcii celei lungi. în sfârşit, chiar din zilele căderii naturalismului şi întru pregătirea sfârşitului său, literați de merit porniseră a fi idealişti, aşa în general.

Romanul de mare succes al lui Louis-Ferdinand Celine aduce o verificare probantă adevărului că, în gustul literar european, persistă robust acea toleranță căreia revoluția romantică i-a deschis porțile. Astfel: roman naturalist în 1932. Lui Leon Daudet, om nou desigur, cartea aceasta îi aminteşte de *VAssommoir.* „J'etais un petit gargon, lors de Papparition (1873) de *VAssommoir.* Mes parents se declaraient pour Zola et la verve salubre, apres tout, de ce roman faubourien, que rappele le ton du *Voyage au bout de la nuit..."* Şi atât de binevoitor pentru naturalism îl dispune „le livre etonnant" al lui Celine pe ilustrul polemist, încât adaugă o notă bună lui Zola şi pentru *La Joie de vivre,* „le plus amer et le plus eleve du peintre des instincts sommaires."

Este inevitabil ca, la vârsta lui, Leon Daudet să opereze cu amintiri. însă şi între tineretul propriu-zis de azi şi naturalismul *verbal,* cel puțin, persistă o legătură continuă: naturalismul doar a rupt ultimele lanțuri sociale care închideau vocabularul literar, şi naturalismul a făcut posibil literaturii de azi să zugrăvesacă fară perdea tot peisajul eroticei. Doctrina naturalistă a murit, ce e drept, şi telegrama

lui Paul Alexis, cel mai credincios ucenic al lui Zola, către anchetatorul Jules Huret: *Naturalisme pas mort, lettre suit* — spunea, în acest sens, un pios neadevăr. Insă achiziţii de metodă au rămas de la naturalism, şi nu fară însemnătate. Astfel apariţia unei scrieri întreg naturaliste nu ar fi să surprindă excesiv. Continuităţi există, deşi printre literaţi, poate, mulţi nu-şi dau seama de ele.

Leon Daudet, care înţelege multe şi de multe îşi aduce aminte, introduce elogiul său pentru Celine cu următoarele observaţii bune de ţinut minte: „A vrai dire, il y avait fort longtemps qu'on n'avait entendu retentier pareils accents, les lettres, sinon nos auteurs etant, depuis quelques trente ans, pas mal edulcorees et feminisees. La vogue inouîe de Marcel Proust avait incline vers Pintrospection et Pautoanalyse — derivation du *culte du moi* barresien — un tres grand nombre de ceux qui tiennent une plume en France, Angleterre, Italie, Allemagne. Or, cette fagon de se placer devant le miroir et de s'observer longuement est plus *femme* que mâle. Proust, avec toute sa puissance, que j'ai celebree un des premiers, c'est aussi un recueil de toutes les observations et medisances salonnieres dans une societe en decomposition. II est le Balzac du papotage. De lâ une certaine fatigue dont Mr. Celine va liberer sa generation."

Judecata lui Daudet, despre romanul care se zice psihologic, face ecou interesant cuvintelor pe care Huysmans, în zilele agoniei naturalismului, le spunea despre Bourget: „romans pour femmes juives, psychologie de theiere." Huysmans, cel mai viguros, cel mai rafinat artist literar din ultima jumătate a veacului trecut, maestrul care a multiplicat până la ameţitoare strălucire posibilităţile verbale dezlănţuite prin campania naturalistă, în sfârşit (şi pentru aceea, chiar), cel mai puţin cunoscut publicului, de nu şi literaţilor, dintre scriitorii mari ai Europei noi.

Violenţele naturalismului francez le înţelegem, negreşit, şi din spiritul şi gustul feminin care, oricum, fac autoritate în viaţa literară de acolo. Alături însă de acel gust şi spirit, excesul însuşi de cultură şi disciplină literară în Franţa, operează în acelaşi sens. Burghezi bine şi clasiceşte crescuţi, uriciunea şi murdăria îi scandalizează; de aceea, ca artişti, când s-au răzvrătit, au făcut din murdărie şi uriciune obiect senzaţional, şi cu virtuozitate înverşunată s-au aruncat să-1 studieze. La baza naturalismului francez se vede efortul artistic, lucid. Din contră, ruşilor, orientali creştini, uriciunea, în toată gama ei, de la dezgustător la spăimântător, le apare dată în o firească experienţă. Ei n-aveau de ce să se înverşuneze a trâmbiţa urâtul. Ei aveau aci o imparţialitate care le asigura un naturalism direct, oarecum spontaneu. Unii critici francezi i-au numit, de aceea, idealişti, propunându-i exemplu frumos compatrioţilor pe care-i mustrau.

Recrudescenţa de astăzi în „edulcorare", pomenită de Leon Daudet, ne explică de ce, în romanul lui Celine, persistă acel *parti-pris* de viziune în negru, caracteristic naturalismului din primul ceas. De partea lui, Daudet reia sfaturile criticilor de odinioară: „il n'y a pas dans la nature humaine que le repoussant et Pignoble. Nous

demandons Ariei apres Caliban, je veux dire Ariei mâle â Caliban", şi speră în imitatori ai lui Celine şi în *transmutatori* „entre le ciel et Pazur".

Publicul s-a scârbit, s-a revoltat şi a ţipat, întocmai ca în zilele lui Zola.

Veţi observa că lui Celine nu-i lipsesc nici naivele efecte de contrast, pe care din romantism le-au păstrat Zola, Maupassant, cu atât mai mult mărunţeii nenumăraţi: prostituata angelic sentimentală şi ticălosul care, în colonii, strânge, prin schingiuiri şi tâlhării, bani pentru a da creştere frumoasă unei nepoţici orfane de acasă, a cărei fotografie o poartă în sân.

Iată însă cuvinte de program ce nu sună naturalist: „Notre voyage â nous est entierement imaginaire. Voilâ sa force. II va de la vie â la mort. Hommes, bâtes, villes et choses, tout est imagine. Cest un roman, rien qu'une histoire fictive. Littre le dit, qui ne se trompe jamais." S-ar zice că *documentul* e scos din programul noului naturalism. Totuşi, pe Leon Daudet îl entuziasmează descrierea halucinator veridică a vieţii americane, şi ne învaţă a nu lua drept exagerări cele istorisite din viaţa coloniilor franceze. Prin urmare, dacă nu document, desigur lucruri *trăite.* Formulei naturaliste, de aproape luată, nu i-ar conveni prezenţa vreunei doctrine net afirmate în o scriere de „ficţiune"; satira sistematică fusese totuşi un obicei bine fixat al vechiului naturalism. Un critic (John Charpentier, în *Mercure de France)* numea cartea lui Celine „un temoignage, et qui realise une maniere de *somme* philosophico-sociale." Aşadar, Celine pus în plină echivalenţă cu Zola. în particular, aminteşte *Voyage au bout de la nuit* unui critic (Marcel Arland, în *La Nouvelle Revue Franţaise)* de *La Terre,* iar lui Daudet de *VAssommoir.* Reminiscenţele se impun cu preciziuni, cum vedeţi. însă pe doi dintre critici, Daudet şi Charpentier, romanul lui Celine îi transportă în trecut până la acel enorm naturalist *avânt la lettre* care a fost Rabelais, mai întâi, fară îndoială, pentru vigoarea crudă a vocabularului. Daudet insistă şi asupra calităţii de medic a lui Celine, ca şi a lui Rabelais; şi această constatare serveşte fostului intern al spitalelor pariziene Daudet, pentru a ne povăţui ca „numai pe medici să-i credem când ni se descriu boli şi spitale, nu pe literaţii care, *de chic,* ne vorbesc de ele." La document ajungem dar şi pe această cale. Dacă adăugăm epitetul de *cinic,* aplicat lui Celine din belşug în critica şi în publicul francez, vom înţelege că noului naturalist nu-i lipseşte nici consacrarea negativă, după canoanele burgheze.

Ne trebuiau toate acestea pentru a clarifica situaţia externă a acestei scrieri cu deosebit răsunet.

După arătarea acestor atitudini de dinafară, să căutăm a vedea de aproape pe scriitor singur.

Ni se oferă dar, categoric, o „ficţiune". *Tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux.* O ficţiune după metoda ochilor închişi. Scurta prefaţă ne îndatorează aci cu o explicaţie: „voyager, c'est bien utile, ga fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que deceptions et fatigues." Şi ni se promite ca

această călătorie „merge de la viață la moarte". în plin pesimism ne aflăm, prin urmare; ceea ce e şi inevitabil în viziunea naturalistă.

Dăunăzi, împreună cu câțiva fideli adunați la Medan pentru a treizeci şi una pomenire a morții lui Zola, Celine — cu numele adevărat: doctorul Destouches — predica: „dacă ne-am povesti viața astfel cum o ştim, adică fiecare pe a lui, nu am mai ieşi din închisoare; viața: nouă rânduri crimă, un rând plictiseală". Iar despre ziua de astăzi ne spune: „suntem împrejmuiți de țări pline de abrutizați anafilactici, pe care cea mai mică lovire îi aduce în stare de criză. Guvernele nu se susțin decât prin violența unei minciuni permanente. Hitler nu e cuvântul cel de pe urmă; vom vedea pe alții şi mai epileptici. Fericiți cei guvernați de calul lui Caligula!... Pe drumurile noastre, războiul ocupă toate cârciumile. Nimic decât pretexte pentru a ne juca cu moartea. Victima cere întruna schingiuire, şi tot mai multă. Jocul cu sângele ne atrage şi ne stăpâneşte."

Daudet afirmă că între Bardamu, eroul cărții, şi autorul ei nu e altă legătură decât imaginația acestuia din urmă. „Les assimiler Pun â Pautre, *comme le font quelques critiques imbeciles,* c'est assimiler Shakespeare â Falstaff..." Credem că această violență de limbaj merită verificare. Bardamu vorbeşte:

„Poezia eroică stăpâneşte irezistibil pe cei ce nu merg la război, şi, mai bine decât atât, acei pe care războiul îi îmbogățeşte enorm. Aceasta e regulat. Pentru cel sărac sunt, în lumea asta, două mari mijloace de a pieri *(crever!):* ori prin absoluta indiferență a semenilor tăi în timp de pace, ori prin pasiunea de a ucide a aceloraşi în război. Când ceilalți încep a se gândi la tine, se gândesc numai să te chinuiască, la nimic alta. Gândeşte-te că, în viața curentă, cel puțin o sută de indivizi pe zi îți doresc moartea, de pildă toți acei pe care-i jenezi, căror le stai înainte când faci coadă la metropolitan, toți cei care trec prin fața locuinței tale, şi n-au locuință... în sfârşit, copiii tăi şi mulți alții..." Şi aceste judecăți, pe care le veți lua poate drept aiureli ale unui certat cu viața, se topesc, pe unele locuri, în generalități rezignate: „poate că aceasta caută omul în viață, şi nimic decât aceasta, cea mai mare durere posibilă pentru a se desăvârşi pe sine înainte de moarte". Şi nici nu ar fi să aibă viața alt rost, deoarece „pe măsură ce stai la un loc, lucrurile şi oamenii se dezmață, putrezesc şi încep să pută anume pentru dumneata". „De altfel, moartea e lucru de câteva ceasuri, de minute chiar, pe când o rentă e ca şi mizeria, ține toată viața. Bogații sunt sătui în altfel, ei nu pot pricepe lăcomia nebună ca să ajungi a avea cu ce trăi. A fi bogat e altă beție; a fi bogat este a uita. Chiar de aceea vrea omul bogăție, ca să uite." Tinerețea, marele loc comun al consolărilor ultime, Bardamu o execută astfel: „La jeunesse vraie, la seule, c'est d'aimer tout le monde sans distinction, cela seulement est vrai, cela seulement est jeune et nouveau. Eh bien, en connaissez-vous beaucoup? Moi, je n'en connais pas. Ils sont jeunes â la fagon des furoncles, â cause du pus que leur fait mal en dedans et qui les gonfle."

în chip de concluzie, aflăm în sfârşit aşa: „Viața nu-i decât un delir umflat de minciuni; cu cât mai multe minciuni pui în ea, cu atât mai mulțumit eşti; aceasta-i

natural şi regulat. Adevărul nu se mănâncă. Fericirea pe pământ ar fi să mori cu plăcere, în plăcere. Restul e nimic, e frică nemărturisită, e artă."

Iar despre război, ce alta sunt vorbele lui Bardamu, decât amplificări ale celor auzite din gura doctorului Destouches, la Medan, dăunăzi? Cine aseamănă pe autorul Destouches cu eroul Bardamu, deloc nu pare a se afla, credem, în caz de imbecilitate. Analogia cu un Shakespeare-Falstaff este neavenită.

Pe Panurge, această fantoşă uriaşă de laşități şi ticăloşii frivole, literații francezi s-au hotărât, de la o vreme, a-l transpune din comic în un tragic aproape criminalistic. Asemenea permutări sunt romantic-sentimentale, pereche cu acel care vrea să-l interpreteze tragic pe Don Quijote. Şi acum Daudet îl aşează pe Bardamu împreună cu Panurge. Dar unor figuri atât de hotărât născute, nu e mai potrivit să le lăsăm înfățişarea cu care le-au pecetluit nişte părinți atât de zdraveni ca Rabelais şi Cervantes? Bardamu este o enciclopedie de amărăciuni sinistre; Panurge, o gigantică bufonerie, esența ei e scoasă din păcate ridicul ruşinoase, şi zadarnic rămâne jocul de a-l împinge spre odiosul sublim.

Tărâmul lui Bardamu e războiul şi spitalul.

în *VEglise,* proaspăta comedie a lui Celine, se citeşte undeva această fiş „Bardamu, doctor în medicină, francez, inteligent, artist, mediocru în ştiință, nu în administrație, individualist puțin *comandații"* în altă parte se vorbeşte d dânsul astfel: „Cred că spune prea repede oamenilor adevărul, şi aşa te urcă tot mai sus şi mai sus, fiecare dată, cu cele ce-ți spune. Te faci tot mai năzuros. Şi mare lucru nu rămâne din viață, când eşti năzuros."

„Adevărul"! Ştim care adevăr.

Unei biete fete care se gudură lângă el în adorație teribilă, Bardamu îi spune, ei, scurt, tot adevărul: „A quoi ga sert-il d'etre adore!... Est-ce que ga m'empâcher d'avoir un cancer au rectum, si je dois en avoir un!" Fireşte, e peremptoriu. D Bardamu leagă lucrurile prea de pe departe. Acel *parti-pris* de pesimism al vechil naturalişti reizbucneşte cu juvenilă îndârjire. „La grande poesie noire d Schopenhauer", zisese Zola chiar. Şi, în sfârşit, avem mărturia directă de la doctor Destouches: „Depuis *VAssommoir* on n'a pas fait mieux: les choses en sont rest lâ avec quelques vanantes". O legiune de intermediari considerabili, anulată deci două linii. Asemenea generalizare denotă o strălucitoare tinerețe. Bănuim că, *p delâ son pessimisme,* doctorul Destouches crede în literatură şi o iubeşte. Aceasta bine, fiindcă e artist de rasă.

Critica franceză se arată impresionată de virtuozitatea verbală a debutantul Pentru cititorul străin, textul poate fi deconcertant, afară de cazul unei specia familiarizări cu toate ascunsurile limbii franceze.

„II parlait un peu dans le mame ton que PAgent general mais des yeux pâl comme ceux d'Alcide il avait."

„Enfin, ce refurent les glaces et puis encore du champagne."

Iată o franţuzească neprevăzută pentru mulţi cititori, de la noi, credem. Străinii sunt dispensaţi de a evalua o aşa de locală virtuozitate stilistică. Dar cartea este, desigur, o ocazie să învăţăm ce nu e în gramatică şi la scriitorii academici, şi ce e, tocmai, o monumentalizare a unui grai francez foarte viu, ciudat fermecător, limbă pariziană, amestec de libere invenţii plebeie cu reminiscenţe cărturăreşti. Dacă vocabularul şi sintaxa descurajează pe străin, el îşi poate da seama totuşi de structura imaginilor. In cartea lui Celine, desigur, nu e absentă simpla descriere directă, naturalistă s-ar putea zice. Cititorul de astăzi trece uşor, sau chiar impacient, peste efectele acestui procedeu şi, din contră, se va opri la imaginea interpretativă.

„Son coeur s'est mis â battre de plus en plus vite et puis tout ă fait vite. *II courait son coeur apres son sang, epuise, la-bas, minuscule deja, tout a la fin des arteres, a trembler au bout des doigts"*

„On denichait dans la nuit ţa et lâ des quarts d'heure qui ressemblaient assez ă Padorable temps de paix... Un velours vivant, ce temps de paix."

„Une longue raie grise et verte soulignait deja au loin la crâte du coteau, ă la limite de la viile, dans la nuit; *le Jourl un de plus! Un de moins! II faudrait essayer depasser a travers celui-lâ encore comme a travers les autres, devenus des especes de cerceaux de plus en plus, les jours, et tout remplis avec des trajectoires et des eclats de mitraille"*

Dacă mai poate fi naturalistă această retorică, atunci nu putem vorbi decât de un naturalism închis în Huysmans.

Bardamu-Destouches poate primi titlul de scriitor naturalist doar pentru lăcomia lui fanatică de adevăr. „II n'y a de terrible en nous et sur la terre et dans le ciel peut-âtre que ce qui n'a pas encore ete dit. On ne sera tranquille que lorsque tout aura ete dit, une bonne fois pour toutes, alors enfin on fera silence, et on aura plus peur de se taire." Oarecum, adevărul înălţat mai presus de viaţă. Cu câte zeci de ani vrea să ne întoarcă înapoi Celine, peste Nietzsche şi sutele sale de mărunţei? Ca atitudine, Bardamu merge în sus până la Chateaubriand şi la Byron. Aceasta e destul de frumos. Şi se arată clar că deloc nu are a face cu Panurge.

***Revista Fundaţiilor Regale*, nr. 1, 1934, p. 189-194.**

PLICTICOASE FANTOME

„Lecţie de deschidere... ţinută în ziua de III noiemvrie MCMXIX".

Exemplarul din care citesc acestea aparţine unei mari biblioteci publice dedesubtul numărului roman MCMXIX, un cititor — un june student, cred, a însemnat frumos cu creionul: 1919. Volumul cuprinde patru lecţii de deschidere toate sunt datate în cifre romane şi la toate cititorul acela, scrupulos şi doritor de a face bine aproapelui, a însemnat sub numărul roman numărul arab corespunzător în primele trei locuri a nemerit bine; la al patrulea a avut nenorocire: sub MCMX a pus 1910. O altă mână, o altă cerneală, a îndreptat: 1920, şi cu semnul ! — ma mult ironic decât caritabil.

Latini suntem; totuşi nu ne vine prea uşor a învăţa numeraţia romană scrierea ei.

De noi toţi regretatul Vasile Pârvan[1] practica scrierea romană a numerelor c o stăruinţă minunată. Unora, această stăruinţă le-a părut curioasă, câtorva, poat chiar copilăroasă. S-ar putea vedea, în această practică de stil a marelui istoric, intenţie educatoare, dacă judecăm lucrurile după întâmplarea acelui cititor de căr serioase care, sub MCMXX, a scris 1910. Bănuiesc totuşi, că acel romantis ortografic avea legături cu o dispoziţie pentru solemnitate ce-mi pare exagerat Această dispoziţie a dus pe Vasile Pârvan spre un păcat, care surprinde şi întristeaz la un om de valoarea lui. Exemplul e mare; de aceea nu poate fi trecut cu vedere nu numai în credinţa fermă că nici un om înţelegător nu va mai socoti dre profanare sau atingere a meritelor înalte ale lui Pârvan cercetarea ce urmează, m-a hotărât a o da publicului.

Uzul cifrelor romane, scrierea unor simple subtitluri cu litere capita întrebuinţarea lui V în loc de U, ca în inscripţiile latine, dedicaţiile în greceşte, su amănunte pline de semnificaţie simptomatică. Omul acela, înzestrat cu un so spirit de erudit, căzuse în obsesia unor atitudini copilăros pompoase. Ne aflăm faţa unui caz, pentru care trebuie să dăm vina unei orientări foarte generale a epocii noastre. Astfel de curente largi sunt mânate de puteri cărora prea puţini su vrednici a le rezista, deoarece nici spiritul nici caracterul unui om ca acel de c vorbim nu a fost în stare a le sta împotrivă.

Un om apt pentru cercetări serioase şi pentru viaţă serioasă se preface într-un monument obez al beţiei de cuvinte!

Şi nenorocirea a fost vastă: stilul întregii sale persoane s-a alterat în sensul unei artificialităţi teatrale de un gust din cele mai regretabile.

In una dintre cele întâi publicaţii ale sale, în studiul despre Marcu Aureliu, apare acel stoicism de piedestal, care-1 face să spuie şi să repete, că *toţi* cari au scris, înaintea lui, despre împăratul filosof, au fost tot oameni lipsiţi de „înrudire sufletească" cu marele Marcu; să-şi expuie comunitatea sa de sentimente cu stoicul împărat până şi prin o atât de naiv suficientă constatare ca aceasta: incapacitatea romanilor, vechi şi noi, de a-şi încălzi casele — *„am încercat-o şi eu şi ştiu ce mare dreptate avea Marcus să se plângă";* să vorbească foarte de sus despre *neînţelegerile* şi *uitările lui* Mommsen „în populara sa *Istorie romană".* II supărase Mommsen pe Pârvan, fiindcă *bagateliza* superbul stoicism.

Prins în o atitudine rigid pompoasă, pe care el o socotea probabil rodul suprem al filosofiei stoice, Pârvan îşi potrivi un stil de oficiant permanent înaintea unui altar al solemnităţii neîntrerupte. In acest stil un profesor, de exemplu, este „un *prospector* de aur şi diamante în stâncosul pustiu al neînţelepciunii omeneşti", dator a trăi „pentru sublimul pe care trebuie să-1 faci să înflorească în inima contemporanilor tăi, chiar de ar fi să-1 creşti cu tot sângele vieţii tale, pe care numai o dată o ai".

In adevăr: „a face să înflorescă sublimul", în ornament stilistic enorm vizibil, ajunse a fi o preocupare rituală a marelui istoric; şi-mi pare că norma însăşi a acestui rit de viaţă verbală, se află exprimată în această măreaţă formulă: (a spune) „gândul ca expresie delicat-sentimentală, mistic încrezătoare, a înţelegerii în intuitiv-lirice a Cosmosului".

Sonoritatea cuvântului *Cosmos* pare să fi revărsat în spiritul lui Pârvan o încântare ilimitată: „ca atomii în *Cosmos,* ideile pure alcătuiesc vibrarea vieţii etern conştiente de sine: atitudinea religios-lirică, cea ritmic-muzicală, cea poetic-plastică, cea filosofic-tragică, cea ştiinţific-arhitectonică, cea istorică-epică-dramatică, cea socială-culturală, ori în sfârşit... etc."

Vine apoi: „ideea ordonatoare a tututor apariţiilor în *Cosmos';* „Realul spiritual care, de fapt, e adevăratul real în lumea omenească, singură conştientă de sine şi de *Cosmos";* în viaţa-spirit, în viaţa-nemoarte e cuprinsă însăşi legea de existenţă a *Cosmosului';* „a sintetiza realităţi complete ale *Cosmosului";* „noi suntem tot parte din *Cosmos";* „unificarea ritmului personal cu ritmul *cosmic";* „energia ritmică a *Cosmosului';* „parte integrantă din *Cosmos";* „forţe ce construiesc în *Cosmos";* „ritmul *cosmic";* „realitatea *cosmica"; „cosmic* nu e o deosebire între antropolog şi elenul din epoca lui Phidias"; „spiritul universal vibrând în noi şi în întregul *Cosmos";* „o idee etică, deci atractiv-repulsivă, quasi-gravitaţional-centrifugal-*cosmică";* „întreţeserea continuă a umanului cu *cosmicul* prin spiritul creator al marilor vizionari ai Eternului"; „legea *cosmică* a variaţiei formelor vieţii"; „după

chipul şi asemănarea *Cosmosului";* „ritm de lărgime *cosmică";* „formel *ritmice-cosmice",* „tendinţa incomensurabil de puternică a materiei *cosmice* de a s integra în cohesiune..." „ideile transcendentale hărăzite nouă de *Cosmos";* „forma în *Cosmos* e vibrare"; „nu partea, ci totul, care e *Cosmosul';* „uriaşa armonie a forţelor vibrând în *Cosmos".*

„Cosmos" este un adevărat cuvânt „radical" — nu vi se pare? De altfel: „omu e singurul animal *cosmic,* pe care până acum l-a creat Raţiunea supremă". Poate c prin acea acumulare verbală, ce poate părea alarmant monotonă, istoricul a vrut, c filosof, să ne împlânte cât mai adânc adevărul superb: că suntem singurele animal cosmice — noi oamenii adică, privilegiaţi, printre celelalte, şi prin aceast interesantă calitate a noastră.

Un amor verbal de o aprindere aproape egală i-1 insuflă, în altă parte, lu Pârvan, cuvântul *ritm: „ritmul* diurn-nocturn, *ritmul* solstiţial-echinocţial, *ritm* pulsaţiilor magnetice, *ritmul* petelor solare, *ritmuri* cosmice, *ritmul* iubirii, *ritm* întunericului şi luminii, *ritmurile* vieţii şi morţii, *ritm ul* personal, *ritm ul* spiritua *ritmul* vieţii umane, *ritmul* istoric, istoria *ritmului* vieţii creatoare, *ritm solidific* în fapte, cercetând faptele găseşti *ritmul, ritmul* care vivifică, *ritmul* ahitectoni sunt devenirile omeneşti simplu *ritm* biologic?, *ritm* greoi biologic, mater *ritmizată* umană, *ritmul* muzical-metafizic-mistic, *ritmul* intens spiritual cetăţilor de lumină, *forţa propulsivă a ritmului, ritm* activ şi *ritm* pasiv, *rit* armonios ondulat, *sinritmie, ritmul* raţional, structura *ritmului, ritmul* viole agitat al spiritului elenic, *ritmul* trepidat al săpătorilor în piatră, *ritm* adagio-grandioso, un poco stanco, al cugetătorilor tragediei, filosofiei şi religi elene; marea *sinritmie* culturală a secolului al IV-lea, *ritm ul* spiritual unic, creştere e *ritm, ritmul* creşterii sufletelor, ideile *ritmice, ritm* de repetiţie, *ritm* compensaţie, *ritmuri* identice, linii *ritmice,* unde *ritmice, ritm* dinamic, *ritm* undelor intense şi restrânse este ca un nucleu *cosmic, ritm de* tradiţie, *ritm* inovaţie, stil *ritmic,* poema lui Tristan (care poemă a lui Tristan?) şi catedrala d Chartres au acelaşi *ritm,* salturi de octavă, mai sus, mereu tot mai sus, cu triluri fiecare octavă, în iuţire din ce în ce mai pasionată..."

Care va să zică: şi *ritmul* funcţionează ca vorbă „radicală". Este aceea îmbătare de vocabular.

Celor neatenţi îngrămădirea aceasta de exemple va părea scandaloasă, event inutilă; cei atenţi au înţeles că această acumulare era indispensabilă pentru a f palpabilă enormitatea unui procedeu. Pe aceşti din urmă nu se cade a-i ofensa explicaţii: citatele le-au arătat, până la oboseală desigur, ce desăvârşite banalităţi descoperă prin asemenea monstruos ţesut de vorbe goale, prin această umfla paradă vebală.

Pârvan îmi pare robit şi unui oarecare stil nemţesc. Abuzul de adjec substantivat: etnograficul, genericul, ornamentalul, funcţionalul, utilitar esteticul, culturalul; abuzul de compuneri ca: ideal-raţional-antropocentr senzorial-fantastic-theocentric, solidar-devenite, senzoriu-armonizat, evolutiv-tal, energetic-vibratoriu, (esenţă) generator-generată, diabolic-cacofon

muzical-metafizic-mistic, atractiv-repulsiv, armonios-ondulat, conservator-vital, generator-vital, nobil-individual, superiorizat-spiritual, naiv-hâd, copilăresc-monstruos, mimetic-cultural, uman-divin, material-spiritual, geografic-uman, cultural-creator, colectiv-civilizator, capitalist-naţionalist-imperialist, în sfârşit, *quasi-gra vita ţional cen trifugal-cosmic!*

Ce sunt acestea toate?

Pârvan însuşi aminteşte că Marcu Aureliu avea mare slăbiciune pentru cuvintele rare şi că-i plăcea mult să-şi fabrice cuvinte. S-ar zice că, odată cu superbul stoicism, regretatul istoric a adoptat şi aceste vicii verbale ale tristului împărat filosof. Desigur nu spre norocul limbii, nici a culturii române în general.

Şi judecaţi că asemenea ornamente culturale, profesorul — *„prospector* de aur şi diamante în stâncosul pustiu al neînţelepciunii omeneşti" — înţelege a le oferi, înainte de toate, tinerilor ţărani veniţi la şcolile înalte. Se-nţelege. „Care e sufletul cu care avem noi (adică profesorii) a lucra? — Desigur înainte de toate sufletul ţăranului daco-roman." Tinerilor ţărani „trebuie să le redăm atmosfera de acasă, vioaie, veselă, lipsită de orice pedanterie şi închipuire de sine magistrală, în libertate deplină de la frate mai mare la frate mai mic, — ca să-şi poată veni în fire copiii aceştia ai unei rase în adevăr nobile, încăpute de manele educatoare ale unor oameni strâmb pregătiţi ori rău conduşi". Auziţi? Vorbeşte de oameni „strâmb pregătiţi". Să fi avut oare acest om o atât de imensă inocenţă?

îmi pare destul de probabil că Pârvan a fost, în vanitatea lui culturală, şi un naiv. Dar cazul nu e simplu. Când, odată, l-am întrebat de ce nu scrie o istorie a anticităţii, care ar putea fi un frumos text literar românesc, mi-a răspuns cu acea puerilă poză care-i cuprindea, la ocazii, înfăţişarea întreagă: domnul meu, eu nu pot scrie pe înţelesul tuturor. Mai târziu, cunoscând de aproape scrisul lui, m-a cuprins mare tristeţe: inocenţa lui stilistică îmi apăru foarte relativă.

Şi aşa s-a făcut un maistru; aşa s-a înfiinţat sau reînfiinţat o măestrie.

Ştia sau nu ştia, voia sau nu voia, să scrie popular? înclin a-l înţelege pe Pârvan ca tip cu totul aliterar, plin de o formidabilă ambiţie de a fi un maistru al cuvântului — al cuvântului sublim, hieratic, hermetic — dar: al cuvântului. O vanitate de costum, localizată în vorbă.

Dialogul a rămas, din vechime, formă prin excelenţă ispititoare pentru diletanţii scrisului literar — formă hibridă de încrucişare a atitudinii practice cu atitudinea contemplativă. Astăzi au ajuns chiar filologii, în sfârşit, să acorde că, la Platon însuşi, această formă, în afară de cazul anecdotei sau al scenei pitoreşti, s-a dovedit a fi impediment, şi nu frumuseţe: cu cât înaintează închegarea doctrinei sale, cu atât dialogul se arată ineficace şi cedează expunerii directe. Ce era deci să se întâmple în şirul infiniţilor săi imitatori? Aşa, Pârvan a scris pe al său *Anaxandros — Dialog platonic — Citit în ziua dc III Noemvrie MCMXX la — deschiderea Cursului despre originea — Dramei antice, ţinut în anul MCMXX—XXI la Universitatea din Bucureşti.*

Insensibilitatea literară a acestui învăţat distins era de un grad astfel, încât el nici nu bănuie problemele, care, la o asemenea încercare în româneşte, se ridică imperios din însăşi firea graiului şi a culturii noastre. Nu se gândeşte că, pentru o evocare a lumii vechi greceşti, se cere, neapărat, pe româneşte un ton curat şi discret arhaic. Grecii profesorului Pârvan vorbesc, în desăvârşită linişte, o românească foarte prea comună de foileton academic sau de lecţie inaugurală; aceşti greci vorbesc de „mythici luptători şi suferitori", de „aetherul ideilor platonice", de „turmele meschine de oameni" şi „formele moarte ale vechilor poeme şi imnuri", de acei „bărbaţi ai mării calde de sud care începuseră a trăi lyric", de un „imens memorial al trecutului", de „mythurile epice şi naivul chor lyric", în sfârşit de „acorduri de furtună, cântări de uragan, speranţe titanice şi zbor prometheic" întocmai ca un poet bucureştean antichizant; sau chiar de „analiza sufletului" şi de „raţionalism antropomorf', în pur limbaj universitar.

în definitiv, insensibilitatea literară funcţionează aci ca infirmitate ce predispune la viciul vorbei goale — o infirmitate dezastruos activă.

Dar care e forţa ce determină acest caracter activ şi-1 face să devie generalitate şi modă? Pârvan a fost exemplu enorm şi tip; din nenorocire însă, nu o întâmplare izolată. Sumedenie de tineri, şi unii desigur cu înzestrare superioară, scriu — accidental sau cronic - stil frumos ca al lui Pârvan.

„Ideea ţâşneşte din adevărurile de viaţă ale sufletului omenesc, ca obârşie ordonatoare. Prin ea se realizează armonia; prin armonie, unitatea; şi prin unitate, existenţa; — existenţa fiind tot una cu unitatea şi cu armonia — Ideea deci e o viziune în totalitate."

Iată un tânăr, cultivat desigur şi cu mintea întreagă, vorbind limbajul, pompos şi primar totdeodată, al comunicărilor spiritiste. Un altul, turburat de problemele atât de vânturate astăzi literariceşte, ale vieţii erotice, se exaltă terminologic pomenindu-ne de „femeia *dinamica'.* Vă rog: *dinamică* se numeşte acea femeie căreia îi place mult să facă dragoste. în numele lui Dumnezeu şi al Sfintei Vineri, de ce — *dinamica?* Nu au cunoscut încă până acum românii femei foarte pricepute la dragoste şi nu au fost ei în stare încă să le numească potrivit? Ce gust de bocciu academism, să le zici *dinamice* unor femei atât de agreabil binecuvântate!

în sfârşit, un scriitor foarte preţuit, ne ia, chiar de la începutul unui roman, cu aceste vorbe încordate teribil: „Nervii fermentau mai de demult, oţetind tăcerile din compartiment... dar abia în gara Iaşi se afirmară urzicători ca şi tremurul burniţei de toamnă rece, vizibil numai în dreptul becurilor electrice din faţa gării." Acest scriitor ne pare că exercită cu cel mai popular succes, astăzi, proza dinadins şi implacabil frumoasă de care ne ocupăm. La el aflăm, alături de preludiul cu „nervii care fermentează, oţetesc tăcerile şi se afirmă urzicători", zboruri de elocvenţă pur pârvanică, cum ar fi descrierea aceasta a unui tânăr student ce şade la masa lui de lucru: „…când singur, aprinde lampa, aplecându-se pe o carte, peretele pe care i se proiecta umbra profilului, devenea preţios ca pereţii muzeelor de artă statuară greacă, în clipa de mister când aceeaşi lună care a luminat cu veacuri în urm

profilul de eternă tinereţe a efebilor greci, în nopţile Eladei, luminează icoana lor de marmură, trimiţându-i umbra vie pe peretele muzeului".

îmi vine în minte încruntarea sprincenelor regretatului Pârvan şi vorbele lui solemn tăioase: eu nu pot scrie pe înţelesul tuturor. *Sculptură,* de exemplu, este pe înţelesul tuturor. *Artă statuară* este mult mai „radical".

Să nu fie cumva aci o explicaţie? Ne găsim în faţa unor oameni speriaţi de învăţătură, — în specie: beţi de un vocabular de care singuri se miră că-l maniază. Oamenii lui Caragiale îşi împodobeau vorba cu neologisme pocite; jocul era acolo destul de inocent. Aici avem oameni cultivaţi — de! — dar mai ales culturali, care umblă să terifieze pe cine pot, cu mardâ de lexicon savant. Acest joc pare mai puţin inocent. Dar poate nu chiar pervers: căci şi în această păunire cu sonorităţi sau metafore cu mult năduf adunate, este ceva naiv.

Numai: comicul acestor din urmă bate cam spre odios; al celor d'întâi, al mahalagiilor pocitori de vorbe „radicale", era drăgălaş...

Acum vreo patruzeci de ani, d-l profesor Rădulescu-Motru fusese grav impresionat de stilul palavragesc al răposatului Ionescu-Gion — cu: „un palat, — şi ce palat! — o cupolă, şi ce cupolă! — o colonadă, şi ce colonadă!"; sau „palatul acesta splendid şi falnic... falnic şi splendid, dar care plânge", şi încă: „dorinţa devine obsesiune; obsesiunea, durere; durerea, chin, — o obsesiune, o idee-mreajă, care te înfăşoară în vrăjile sale", şi alte asemenea triste caraghioslâcuri, din care acel literat de pe vremuri îşi alcătuia conferinţe şi articole de revistă. D-l Rădulescu-Motru scrise atunci despre *Literatura patologică,* un studiu ce apăru în *Convorbiri literare.* Cu dreptate mare se refera autorul la cuvintele lui Maiorescu: „Viţiul radical în toată direcţia de astăzi a culturii noastre este *neadevărul,* pentru a nu întrebuinţa un cuvânt mai colorat." Şi d-l Rădulescu-Motru propunea să se modifice imperativ caracterizarea acelui *neadevăr,* d-sa vorbi atunci de literatură *patologică.* Vreo zece ani după articolul său, sub impresii analoage, se întreba d-l Al. Tzigara-Samurcaş, tot în această revistă, dacă nu s-ar putea să ne ferim de *beţia de cuvinte* în — critica de artă. „In literatură, scria d-sa, beţia de cuvinte a *cam* fost stârpită" (în 1907!). *Cam* nu era de prisos: o dovedesc exemplele adunate aici de mine.

Legea creştină ne învaţă a zice: Dumnezeu să-1 ierte, despre cel răposat; iar celui în viaţă, când pleacă la împărtăşanie, din toată inima să-i strigăm: Dumnezeu să te ierte. în adevăr, este o uşurare, să trecem iertarea pe seama Ziditorului. Noi oamenii trebuie să cădem în păcatul de a ne supăra pe aproapele nostru şi a păstra supărarea.

Să ne îndemnăm totuşi a zice: Dumnezeu să ierte pe răposaţi ca şi pe cei vii, care, cu uricioasă nesocotire a vorbirii şi înţelepciunii „ţăranului daco-roman", compromit atât de supărător frumuseţea — „Cosmosului".

***Convorbiri literare,* LXII, nr. 2, febr. 1934, p. 107-114.**

IDEI PENTRU CULTURA LITERARĂ

Lumea europeană de astăzi se închină, fară îndoială, specializării; se închină apoi tehnicii şi sporturilor. Totuşi, afară de extreme anormale, ierarhia culturii nu s-a răsturnat în aşa măsură, încât să ne punem în cap contramaistrul, şi să respingem jos de tot pe omul de meserie intelectuală curat.

Confirmare frumoasă a acestei stări de lucruri ne-o dă, de un secol şi mai mult, omul american. Zelos şi docil imită el schema culturii europene, risipind generos bani şi osteneli ca să practice, la el acasă, filologie, arheologie, psihologie, filozofie şi alte asemenea vechituri ale continentului nostru. Astfel, putem spune sumar: idealul de cultură este, astăzi încă, acel din vremea Renaşterii. Şi aceasta poate părea curios după ce împotriva umanismului s-a polemizat până la dispreţ şi până la furie.

în chip spontan socotim culturaliceşte infirm pe omul nedestoinic a-şi spune gândurile şi simţirile potrivit frumuseţii graiului său părintesc.

Ridicolul verbal pecetluieşte dezastruos: el poate aduce omului faliment cetăţenesc. în vorba proastă şi strâmbă, rostită, dar mai ales scrisă, simţim sigur infirmităţi de minte şi adeseori uriciuni de caracter. Şi să nu uităm că există o falsă frumuseţe verbală, care e un simptom negativ mai grav decât orice fel de simplă stângăcie a cuvântului.

Cei ce sunt de meseria scrisului au de lucru, mai întâi, în câmpul restrâns al artei literare. Practică această artă în o formă oarecare, o interpretează şi istoric şi dogmatic, îi revăd principiile, îi modifică tradiţiile, eventual o revoluţionează. Această familiarizare cu scrisul din vremi şi din locuri felurite, aduce neapărat literatului multe cunoştinţe de idei şi de fapte. Prin aceste cunoştinţe, el este îndemnat a trece hotarul strictei arte literare şi, aproape fară voie, literatul se face informator, eventual sfătuitor în cultura generală.

în trecut, această cultură nu era, tocmai, decât o cultură literară; precis: *Biblia* şi clasicii antici — bibliotecă atât de cuminte echilibrată în cantitate şi în calitate. Idila aceasta a culturii simplu literare a murit de mult. Posibilităţile, respectiv obligaţiile de cultură ale omului actual sunt haotice. Atât apare clar: că omul actual nu-şi poate forma şi ţinea cultura generală numai din ce-i pot da literaţii, adică, socotind lucrurile în bloc, din moştenirea clasică: pentru cei de astăzi, cultura

generală nu pare valabilă fară idei şi fapte pe care ni le dau numai ştiinţele exacte. Această situaţie precizează rolul literaturii faţă cu publicul: literatul nu poate pretinde a fi educatorul unic în cultura generală, ci se va simţi obligat a-şi lărgi mai întâi el însuşi câmpul cunoştinţelor dincolo de hotarele tradiţionalei literaturi. Această lărgire a câmpului culturii generale o putem data dintr-un trecut care începe a fi respectabil: ea a apărut atunci când controversa teologică şi speculaţia metafizică, în sfârşit ştiinţa exactă chiar, au fost primite în sfera literaturii şi a culturii generale. S-au petrecut acestea de la veacul al XVI-lea până la al XVIII-lea, şi etapele acelei transformări a stocului culturii le putem nota cu nume mari: Pascal, Descartes, Voltaire ca vulgarizator al lui Newton. Iar viitorul va înscrie, probabil, în această serie, numele lui Henri Poincare. Se va observa că acestea sunt nume de scriitori considerabili. împrejurarea ne ajută să înţelegem că, pentru însăşi buna folosinţă în cultura generală a ideilor de ştiinţă exactă, literatul rămâne factor indispensabil. Fiindcă literatului îi revine a veghea asupra metodei de a gândi şi asupra chipului de a spune; el este chemat să cenzureze excesul de jargon ştiinţific, opacităţile pedante ale argumentării. Buna dispunere arhitectonică a gândirii, limpezimea demonstraţiei, exactitatea, deci eleganţa verbală, nu se obţin decât prin disciplina literară. întru aceasta cultura literară rămâne, şi pentru omul actual, temelia culturii generale.

Eminent preţioasă e distincţia făcută de Pascal între spiritul geometric şi spiritul de fineţe, mai preţioasă, poate, astăzi decât era lumii în care trăia Pascal.

Desigur, în timpul nostru cultura generală s-a extins şi s-a aprofundat, făcând loc spiritului pe care Pascal îl numea geometric, spiritului care domină în ştiinţele exacte. Precizia în observarea faptelor, stricteţea raţionamentului, prudenţa generalizărilor intervin pentru noi, ca elemente obligatorii ale eleganţei intelectuale în general. Şi precizia şi stricteţea sunt, fară îndoială, daruri ale spiritului ştiinţelor exacte. De altă parte însă, cultura generală are şi a se apăra de încălcări ale spiritului geometric.

Se formase odinioară, sub prestigiul nou şi ameţitor al ştiinţelor naturii, un soi de pozitivism literar. S-a vorbit pe atunci emfatic de istorie ştiinţifică şi de critică ştiinţifică, care în excrescenţele lor foiletonistice se arătau foarte băţoase. Copilăriile acestea s-au potolit, ca multe altele.

Din ştiinţele naturii am învăţat, în toată extinderea lui, conceptul mobilităţii eterne şi am înţeles relativitatea oricărui moment al vieţii.

Dar aceste încheieri ale pozitivismului le-a tăiat şi le-a îndreptat filozofia critică, reînnoită în sfertul ultim al veacului din urmă.

Nu este loc aici să arătăm corecturile pe care acea filozofie le-a adus teoriei şi metodei ştiinţelor exacte. Pentru ştiinţele ce se numesc istorice sau morale, cunoaşterea „geometrică", adică legiferarea matematică şi interpretarea mecanistă, nu sunt valabile. Cunoaşterea omului revine, în supremă instanţă, spiritului pe care Pascal l-a numit *l'esprit de fmesse.* Pentru delimitarea curată, în metode şi în

intenţii, a ştiinţelor fizice şi matematice faţă cu ştiinţele morale, învăţătorii timpului nostru se arată a fi Bergson şi Fichte.

După o terminologie care unora le poate părea prea veche, câmpul disciplinelor istorice şi morale este domeniul libertăţii. Se preferă astăzi, probabil, a vorbi aci de spontaneitate şi autonomie. Asupra înţelesului, desigur, îndoială nu poate fi. Este vorba doar de viaţă în formele ei cele mai complexe: viaţa omului înălţat peste nivelul existenţei zoologice.

Oricât loc s-ar face interpretării mecaniste a vieţii specific omeneşti, rămâne fix punctul în care se impune imperativul voiosului Homunculus, când sparge retorta în care-l ţinea captiv pozitivistul Wagner: „Dasein ist Pflicht, sei's nur ein Augenblick!"[1]

Ne apare aici momentul eruptiv al scopului.

Viaţa propriu omenească nu poate fi interpretată complet fară o dogmatică oarecare. Şi apoi viaţa nu se opreşte la interpretare: viaţa se cere trăită.

Forma generală a trăirii este lupta. Se dă această luptă între afirmări sau negări ireductibile, incarnate în indivizi, organizate în grupuri, naţionale sau sociale. Cuvântul istoric al lui Luther: aci stau şi nu pot altfel, e formula însăşi a războiului latent sau patent.

Convingeri, credinţe, gusturi reprezintă spontaneităţi înverşunate. Ele izvorăsc din dispuneri în definitiv misterioase ale omului la maximum de vitalitate. Cel ce faptuieşte nu cunoaşte mustrarea de cuget, zicea Goethe. Se poate zice, cred, cu egală dreptate: cel ce faptuieşte ia asupră-şi o responsabilitate infinită. Făptuind, omul ia loc în seria fară capăt a motivelor şi a efectelor.

Fiecare epocă îşi are deosebita sa legătură cu Dumnezeu, scrie înţeleptul istoric Ranke. Auzim în această formă, deopotrivă, ideea relativităţii istorice, dar şi dogmatismul vital sub imperiul căruia trăim întru cât suntem oameni deplini.

Natura este fundamental aristocratică; întru aceasta, cultura se conformează naturii.

Oricare ar fi eventual vicisitudinile existenţelor individuale, oricum ar fi carierele, urcuşurile, gloriile realizate printr-o selecţiune de-a-ndoasele - vremea spulberă pseudovalorile cocoţate, şi substanţa vie şi nobilă a culturii se curăţă de dânsele. Ciupercile parazitare pot mâzgăli trecător copacii mai bicisnici; pădurea biruie şi rămâne. Nu diploma, nici cinul nu hotărâse în viaţa culturii, ci numai rodnicia, vigoarea de calitate superioară, daruri prin care dumnezeirea voieşte a se comunica unei epoci.

Orice act de cultură este determinat local. Inevitabil cultura este naţională şi socială. în cadrul acestor determinări stă garantată autenticitatea producţiei de cultură. Un localism esenţial este semn al vitalităţii spirituale însăşi.

În galeria comică pe care o intitulează *Histoire contemporaine,* Anatole France arată un tip de femeie pe care o numeşte Madame Hortha. Această doamnă s-a născut în o pensiune internaţională de deasupra lacului Leman şi a fost botezată, patru zile după naştere, în insula Jersey; drept casă părintească i-au slujit, schimbate din trimestru în trimestru sau şi mai des, oteluri din mai multe oraşe europene şi americane; a primit instrucţiune şi educaţiune în opt pensioane variate *ad libitum,* laice şi călugăreşti, semănate pe glob ca şi otelurile în care familia practica arta de a nu fi nicăieri acasă; s-a logodit de cinci ori în trei deosebite puncte de vilegiatură, s-a cununat într-o sală de Palace, a născut primul copil în sleeping, pe al doilea în cabina unui transatlantic; locuieşte, fară îndărătnicie, prin pensiuni sau pe la prieteni; vorbeşte şapte limbi şi două dialecte populare, dar astfel, încât nu se poate cu nici un chip deosebi care i-ar fi limba părintească. Cunoaşte pe degete genealogia familiilor mari şi înrudirile dinastiilor de bancheri; ştie înainte de oricine amănuntele catastrofelor de bursă şi accidentele sau incidentele de salon şi alcov, din lumea bună. La moral, femeie blajină cu totul, şi cu toţi, e amică fidelă a oamenilor considerabili şi cu dare de mână. Pentru obligaţiile fiscale sau civile, numele ei nu se află în registrele nici unei autorităţi din lume... Madame Hortha-Madame Hortha: comod de pronunţat în orice limbă, şi nu seamănă să aparţină hotărât nici uneia.

Francez nealterat, hrănit de lectură franceză de la cea mai veche până la cea mai nouă, om local, dintr-un neam local el însuşi la culme, France era menit să descopere de la primul pas, cu pătrundere lacomă şi amuzantă, pe Madame Hortha prin saloanele Parisului. Această hazlie păpuşă reprezintă un extract concentrat care închipuie, sub figură comic neroadă, pe dobitocul uman de orişiunde, internaţionalizat. Se va observa lesne că Madame Hortha se înscrie în categoria de mult cunoscută a englezului, a italianului, a evreului, a provensalului de comedie. Negarea oricărei naţionalităţi a creat o naţie mai mult — neamul nou al celor fară loc; fantoşa internaţională se adaugă celor naţionale, care se jucau de mult în comedie. Madame Hortha e pur comică, nu pentru că e simplu stupidă — stupiditatea poate fi respingătoare sau odios ridiculă — e comică prin mobilitatea ei permanentă , exterioară şi neutră. Sufletul său e scurt; pare să nu-şi mai aducă aminte de nimic. E fară miez; şade egal de mulţumit oriunde îl pui. îşi găseşte echilibrul oricum, ca o paiaţă. Atât de indiferent adaptabilă, fiinţa se face caraghioasă, fiindcă la această extremă limită viaţa face loc mecanismului orb. Figura aceasta este epocală; de la toate prefacerile mari istorice rămâne şi câte o nouă păpuşă comică.

Am extras din o veche notiţă a mea, precum cred puţin cunoscută publicului nostru cetitor, această analiză a unei figuri de roman, ce-mi pare să fie o impresionantă ilustraţie a adevărului că omul întreg trebuie să fie într-un fel şi plantă, să fie, de la naştere până la maturitate, fiinţa unui anume loc.

Copilăria conţine o specifică energie conservativă. Vigoarea unică însăşi a impresiilor vârstei prime le asigură, pe viaţă, o unică prioritate: de acest punct de forţă originară depinde asimilarea vie a cuprinsului întregii experienţe sensibile şi ideologice de dincoace de copilărie. Acest lucru l-au bănuit acei care au făcut apropiarea — în aparenţă diletantic literară — între sufletul copilului şi geniul artistic. Omul fară această copilărie adevărată, care e leagănul localismului esenţial al fiinţei vii, se află pe treptele unei umanităţi neisprăvite, neautentice. E tip mecanizat şi sterp. Indivizii care, în primii ani, n-au cunoscut impresia fară pereche de tihnă şi durată pe care o dau simetriile şi ritmurile vieţii familiale, nu mai pot fi suflete întregi; vieţii lor interioare îi lipseşte un adevărat prim capitol, şi surogatul acestui capitol constituie, în fiinţa lor, o infirmitate perpetuă.

Cultura autentică, deci, este determinată regional; este determinată şi social. Cultura românească începătoare a suferit, inevitabil, de un îndoit snobism: copierea străinătăţii şi copierea culturii de către clasele mijlocii şi mai de jos a culturii claselor de sus. Să adăugăm că, la noi, cultura claselor de sus beneficia, şi ea, de prestigiul culturii străine. Astfel au luat naştere strâmbăturile verbale şi ideologice pe care, cu deosebită stăruinţă, le-a prigonit „Junimea". îmi închipui că acei care am învăţat, oarecum, cetitul în *Convorbiri literare,* am păstrat atenţia foarte ascuţită pentru acele strâmbături, şi adesea ne dăm seama că Iorgu de la Sadagura este încă în plină viaţă.

Cu ani în urmă, când o mare poetă străină, acum răposată, respingea pentru a doua oară gentileţea obositoare cu care literaţi şi literate de la noi se osteneau a anexa pe acea distinsă şi nobilă scriitoare nu numai literaturii, dar chiar neamului românesc, am scris acestea:

„în ce priveşte metoda după care au românii a se purta faţă de cultura străină, judecata curentă este încă ciudat orbită de nişte slugărnicii tardive. Altădată românii tremurau înaintea sultanului, a vizirului, a paşalelor, iar mai apoi împotriva împăratului pravoslavnic şi aşteptau de la aceşti întunecaţi şi bădărănoşi stăpâni orice blagoslovenie supremă. Pe urmă am trecut sub oblăduirea mănuşată, câteodată amabilă, mai adesea numai condescendentă, a Europei apusene. Nu vi se pare că în această trecere s-a păstrat mult din sfiala prea plecată a vremilor de îngenunchere către acele puteri, care ne nesocoteau cu orientală mojicie? Ne ţine încă foarte strâns de gât, o frică peste măsură dizgraţioasă, uneori comică, de a nu ne da de gol cu vreun păcat în faţa Europei. «Europa», în vorbirea noastră publică, este cuvânt cu fior de patos terorizant. Sau: ne răsucim şi ne gudurăm ca să fim primiţi *înăuntru* în salonul european, parcă am vrea să arătăm noi singuri cu degetul că stăm altminteri, pe dinafară, abia îndrăznind să ne strecurăm până-n prag. E un nărav vechi şi urât de a alerga, gâfâiţi şi speriaţi, după consacrări şi glorii dinafară. Curioasă minte trebuie să aibă cine nu pricepe că valorile de cultură, cu care vom putea smulge (vrând-nevrând şi fară să năduşim deosebit pentru aceasta) consideraţia străinătăţii, trebuie să le producem aici la noi — şi le-am produs doar

mai mult decât onorabil, în cei o sută de ani în care am fructificat pe seama noastră, cu puterile noastre autentice, ceea ce am luat de aiurea."

Din acestea încheiem că ne-am câştigat dreptul de a judeca cu aceeaşi libertate orice cultură literară străină ca şi pe a noastră, că avem vârstnicia de a utiliza acele culturi după trebuinţele şi intenţiile culturii noastre. Continuăm însă de a trăi sub obligaţia de a cenzura proasta copiere a unor forme streine, ca şi imitarea stilului claselor în care nu ne-am născut şi în care nu am crescut. Nu este frumos, nici culturaliceşte profitabil, a juca pe ţăranul când nu eşti ţăran, pe boierul când nu eşti boier.

Clasele, ca şi sferele naţionale de cultură, să rămână fiecare la posibilităţile, la gusturile şi manierele care le sunt fireşte date. Copiarea nu este colaborare fecundă. Este parodie involuntară, în cazul cel mai onest. în afară de aceasta, drumul talentului este deschis larg.

***Revista Fundaţiilor Regale,* nr. 2, februarie 1934, p. 405-410.**

DESPRE IDEOLOGIA LUI EMINESCU*

Se acumulează, în sfârşit, studiile asupra operei lui Eminescu.

D. Cezar Papacostea cercetează urmele de filozofie antică; D. Murăraşu, naţionalismul; Cora Valescu, pesimismul; Iuliu Iura, mitul; iar acum, în urmă, G. Călinescu, în primul volum consacrat *Operei* lui Eminescu, expune şi examinează filozofia teoretică şi practică a acestuia. Până se va scrie un referat amănunţit despre Eminescu. După ultimele publicaţii, dăm aci câteva însemnări din lectura acestei din urmă, ca una ce tratează în cadru larg gândirea totală a părintelui literaturii noastre moderne.

Cu scrisul său agreabil popular, Schopenhauer s-a interpus între Kant şi mulţimea amatorilor de filozofie. Zeci de ani au mers aşa lucrurile printre literaţii europeni cu ambiţie de filozofie; sumedenie dintre aceştia au trăit şi au scris în convingerea că mijlocul eminent pentru a cunoaşte filozofia lui Kant este răsfoirea lui Schopenhauer. Doar acesta însuşi se afirmă cu abilă naivitate ca *porte-voix* autentic al celui ce întemeiase idealismul critic. Fireşte, această modă dogmatică a trecut şi pe la noi; şi la noi s-a zis: Kant, adică Schopenhauer. Apoi în detaliu că, în Eminescu, de exemplu în *Sărmanul Dionis,* învăţăm filozofie kantiană. Cu exactitatea răbdătoare ce-l caracterizează, Călinescu îndreaptă această fundamentală greşală referitoare la ideologia lui Eminescu. Schopenhauer era om de temperament, înainte de a fi gânditor filozofic; apriorismul timpului se prefăcuse la el în „die Wesenlosigkeit der Zeit"[1] - ceea ce-i trebuia lui pentru a nega istoria şi a se putea înverşuna asupra nimicniciei vieţii. Fără îndoială: „Eminescu înţelegea cum trebuie pe Kant"; însă aceasta nu are a face: acolo unde Eminescu îşi nutreşte poezia din filozofie, el operează cu elementele unui „panteism spiritualist", care ne aminteşte de Spinoza, de idealismul lui Fichte, de ideologii magice, de credinţe în revenirea aceloraşi forme fenomenale şi în metempsihoză. Eminescu a definit doar poezia: voluptuos joc cu imagini.

Din filozofie, ca şi din orice alt izvor, Eminescu îşi oprea imaginile care-l fermecau mai întâi pe el însuşi. „Vis al nefiinţei" e „universul cel himeric." *Vis al nefiinţei* este un fel de nonsens, pentru cine ar vrea să ia vorbele acestea drept

*** G. Călinescu, *Opera lui Eminescu,* voi. I, „Cultura Naţională" (n. a.).**

formulă filozofică. Dar *vis* şi *nefiinţă* ţin de acelaşi conţinut, şi ambele funcţionează ca imagini ale unui acelaşi complex: irealul — poate nişte reflexe din nihilismul budist: poetului îi trebuia acumulare de imagini, pentru a da substanţă cât mai densă unui acord de tonuri afective, pentru a înscrie cu o apă tare cât mai concentrată sentimentul irealului. O poemă nu e o expunere coerentă de teoria cunoaşterii. Judicios încheie Călinescu: „cunoştinţele de mai târziu şi poate chiar înrâuririle, pe care nu suntem în stare să le dovedim, fiindcă templul a rămas cu zidurile retezate, n-au alterat schopenhauerismul profund al lui Eminescu"; în adevăr: „cu oricâte abateri, filozofia lui este, în esenţa ei, o variantă, uneori şi mai mult, un comentariu al filozofiei lui Schopenhauer". în total, filozofia teoretică a lui Eminescu este eclectică. Evident, interesul său pentru metafizică, şi prin ea numai, şi pentru teoria cunoaşterii, era considerabil. Fragmente filozofice în versuri şi în proză, din materialul manuscris, întăresc destul acest fapt pe care-l arătase, din capul locului, textul poeziilor publicate. însă filozofia teoretică a fost pentru dânsul, pe de o parte, izvor de imagini; fundament pentru o morală şi o politică, pe de altă parte. Fără interes, desigur, nu este o cercetare — atât de minuţios lucrată — ca a d-lui Al. Dima, a urmelor de idei şi terminologie hegeliană la Eminescu (în *Viaţa românească* din 15 februarie 1934), fiindcă Eminescu trebuie să fie pentru noi românii, subiect eminent de studiu; şi îndeosebi preţioasă e apropierea pe care o face d. Dima între monarhismul lui Eminescu şi acel al lui Hegel. Hotărât rămâne însă că, în „atitudinile strict ideologice, filozofia lui Schopenhauer reprezintă un punct de plecare" (Călinescu, pag. 93).

Greşită din principiu este orice încercare de a descoperi un sistem riguros în gândirea teoretică a lui Eminescu. Originalitatea sa ca gânditor stă în chipul cum din această gândire răsar propoziţiile gândirii practice (pag. 89).

O instructivă ilustrare a acestei greşeli de metodă, care consistă în a strânge de aproape textele poetice pentru a scoate din ele o filozofie unitară precisă, ne dă Călinescu în analiza *Luceafărului* — „poemul socotit de toţi ca inima gândirii poetului". După ce enumera în treacăt câteva din cele mai impresionante explicări propuse de zeloşi comentatori — Luceafărul este arhanghelul Mihail şi Eminescu e un mistic care practică postul şi prevesteşte mişcarea ortodoxistă contemporană; Luceafărul este Neptun stăpânind fundul apelor, un demon acvatic care practică vrăji venerice; Luceafărul este o combinare de Satan-Lucifer cu Orfeu; Luceafărul este Logos creator; Luceafărul este pământul românesc, iar Cătălina e naţia română — Călinescu ne pune sub ochi singura explicare „plauzibilă", pe a lui Eminescu: „înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc."

Despre consacratul „pesimism" al lui Eminescu, autorul ne propune formula că „în poezie pesimismul este invers proporţional cu vârsta". Tocmai în tinereţe, „când poetul se agita cu atâta frenezie naţionalistă în vederea serbării de la Putna",

şi pe când sănătatea îi era încă bună, pesimismul său îşi dă „cea mai completă şi ma grandilocventă expresie". înţelegem aşa: cu cât înainta în vârstă, cu cât Eminescu îş consacra mai mult energiile gândirii sale asupra eticii şi politicii, cu atât, fireşte pesimismul devenea pentru el mai neglijabil şi mai neglijat. în *Cezara,* ascetismu budist al lui Schopenhauer este uitat, în folosul unui epicureism sădit în primitivitate: pustnicii săi, ca şi Cezara, se răsfaţă goi, în valuri, şi îşi afundă trupu în ierburi şi flori. Din primatul schopenhauerian al instinctului, Eminescu scoat o concluzie răsturnată, hedonistică.

în primatul instinctului îşi fundează Eminescu şi ideile politice. Şi aic conştiinţa şi raţionalitatea sunt răul, sunt avocaţii diavolului. Modelul e statu „natural" al albinelor. Potrivit ierarhiei naturale a instinctelor, politica lu Eminescu se clădeşte pe un materialism — sau cel puţin un realism — economic. în statul conştient, raţional şi „contractual", triumfa minciuna, falsa viaţă de stat ş falsa cultură. în cazul României, această minciună se încarnează în *liberali,* î greco-bulgărime, „hibrizii" sterpi şi pernicioşi, fiinţe dezagregate şi căzute într-u individualism distrugător de state; sau, cu o frapantă formulă de spirit regiona moldovean: „masa Caradalelor, pe care moldovenii din eroare o numesc munteni' „Ia un băiat de bulgar, trimite-l la Paris şi rezultatul chimic e un june *român"*

Acestei pături suprapuse se opune naţiunea autentică cu voinţa ei oarbă de trăi. Pătura suprapusă este inventatoarea formelor goale de cultură, necesa parazitismului său esenţial, apăsătoare şi distrugătoare pentru singura clasă poziti a societăţii româneşti, pentru ţărănime. Astfel se precizează, în esenţă etnică, pent Eminescu, discrepanţa între formă şi fond, semnalată şi criticată de „Junimea", Maiorescu în frunte. „De la anul 1848 începând, scrie Eminescu, românii au pierd simţul istoric. Cuvinte nouă fară cuprins, oameni noi fară trecut şi fară valoare, limbă păsărească în locul vrednicei limbi a strămoşilor, instituţiuni nepotrivite trebuinţele modeste ale ţăranului dunărean, au înăbuşit frumoasele şi spornice începuturi ale unei literaturi într-adevăr româneşti, ale unui naţionalism, nu fraze banale, ci de un cuprins real."

Eminescu îşi îndreaptă deci polemica împotriva tututor manifestăril parazitare orăşeneşti: excesul funcţionăresc, „proletariatul condeiului", literatu falsă franţuzită, înstrăinată de frumuseţea limbii şi a poeziei populare — pe ca toate, el le alipeşte regimului nefiresc al formelor de stat liberale.

Păstrătoare ale spiritului naţional au fost, singure, vorba, şi poezia populară, biserica ortodoxă.

Dar în biserică poetul nu vede numai o păstrătoare a spiritului naţional şi limbii strămoşeşti: ea e şi puterea principală întru armonizarea claselor, armo care era sănătatea societăţii româneşti în trecut.

Regenerarea şi mântuirea se vor găsi, prin urmare, în mântuirea de liberalis în apărarea ţării de industrializare şi de capitalism apusean, în elimina intermediarului comercial parazitar, în specie a evreului, în degrevarea statului

excesul funcționăresc, în revenirea la mica industrie din trecut, în total deci, autarhie economică în marginile unui stat agrar.

în *Opera lui Eminescu,* regăsim pe învățatul şi omul de gust care ne-a dat acum trei ani *Viața lui Eminescu.*

Am scris atunci: „norocoasă superb este întâlnirea, în acelaşi om, a tinereții cu virtuozitatea rutinată. Fizionomia istoricului literar G. Călinescu înviorează neaşteptat aspectul studiilor istoric-estetice în țara aceasta. Această *Viață a lui Eminescu* îmi pare, în spirit cercetător şi învățătură, în pătrundere artistică şi talent literar, una din cele mai reuşite cărți româneşti." Astăzi, Călinescu urmează cum a început. Aceeaşi atentă informație, aceeaşi fericită îmbinare de agerime judicioasă cu subtilă ingeniozitate, acum ca şi atunci. Cetitorii de lucrături bune rămân plăcut îndatorați, încă o dată, lui G. Călinescu şi editorului său.

***Revista Fundațiilor Regale,* nr. 5, mai 1934, p. 467-470.**

CARAGIALE*

Rareori am simțit atât de clar ca în clipa aceasta, că mă aflu în primejdie să fac o faptă rea, - poate chiar mai multe.

Vă rog foarte să nu vedeți în această mărturisire o formulă de banală ipocrizie. Deloc nu vreau să dau a înțelege că nu mi s-ar întâmpla decât foarte rar să am dorința, eventual să am şi energia de a face rău. Sunt un om ca toți oamenii, şi prin faptă rea eu înțeleg de obicei, ca şi toți ceilalți, o faptă care-mi face *plăcere* mie şi *neplăcere* altora.

Prin vorbele de la început *aceasta* am vrut să spun: că mă simt în primejdie de a făptui ceva ce nu-mi face plăcere nici mie, nici altora. Mă găsesc oarecum în situație de tragedie, o tragedie cum vedeți şi intimă şi socială.

Faptul acesta are nevoie de diverse explicații.

Mi s-a întâmplat să vorbesc în public, de când sunt şi până astăzi, în total poate de trei ori. Aceasta mi-a fost destul pentru a verifica ceea ce bănuiam destul în prealabil, că sunt un vorbitor mizerabil.

Am elocuțiunea dificilă, am nevoie de text scris pe care să-mi arunc ochii mult prea des, am articulația nestăpânită, inegală şi vorba mea, ca a tuturor celor fară vocație oratorică se termină, la fiecare capăt de frază *în şoaptă.*

Nici în aceste câteva minute de la început nu pot să vorbesc aproape liber, şi ar trebui să pot fiindcă sunt foarte necăjit - şi omul la necaz cel puțin ar trebui să vorbească fară hârtie.

în afară de aceasta, înțelegeți bine că un om nu se poate face conferențiar statornic numai din necaz.

Aşa, prin urmare, sunt lipsit în grad mare de darurile vorbirii.

Acest păcat se agravează *imediat* printr-un altul: sala aceasta a Fundației Universitare Carol I are o acustică aproape tot atât de nenorocită ca şi acustica sălii Ateneului Român. Să vă dau despre aceasta un exemplu care va rămâne, precum cred, celebru.

* Conferință ținută la Fundația Carol I, în seara de **1** februarie a.c în ciclul ***Confruntări*** organizat de ***Conv. lit.*** (n. red. ***Conv. Ut).***

Un francez, de meserie inginer-aviator, poet, romancier şi excelent amic al lui Paul Valery, a voit odată să facă aici, în sala aceasta, o lectură de poezii alese ale ilustrului său prieten.

Am fost de faţă. Vă *jur* că publicul n-a ştiut *nici când a început* lectura, *nici când s-a isprăvit.* A înţeles numai că lucrul s-a sfârşit, în momentul când d-l Lucien Fabre s-a ridicat de pe scaun şi a pornit în sus pe scările acestea din dreapta mea.

Acei dintre d-voastră pe care *poezia* îi interesează de-aproape vor observa că în acea zi, în aula aceasta a Fundaţiei Universitare Carol I s-a realizat în chip *minunat* definiţia, astăzi aproape celebră în toată lumea: *la poesie c'est le silence.*

Autorul acestei ingenioase definiţii, regretatul erudit şi literat Henry *Bremond,* din ordinul iezuiţilor, a murit acum câteva luni - desigur fără să fi aflat de originala confirmare dată formulei sale în locul acesta.

Avem, prin urmare, pentru pasivul acestei seri două puncte: un vorbitor nrzerabil şi o acustică mizerabilă.

Acum, oricare dintre d-voastră mă va întreba numaidecât: de ce am primit să iau parte activă — şi *atât* de activă - la această conferinţă? Aici se dă pe faţă păcatul în toată complexitatea lui.

Vă cer iertare pentru nevoia în care mă găsesc de a ofensa modestia, vorbindu-vă câteva minute încă despre mine.

Sunt un om foarte distrat şi am şi vederea cam slabă. Pot fi atât de distrat, încât zilele trecute cu gândul să intru într-o librărie, mi s-a întâmplat să intru într-o prăvălie de maşini de cusut, unde cu cea mai desăvârşită bună credinţă m-am apropiat de una din domnişoare, care experimenta o maşină Singer, şi i-am cerut un roman de Andre Maurois. Apoi cum am spus, am şi vederea slabă. Pe stradă iau seama cât posibil la tramvaie şi la automobile, foarte puţin la oameni, iar la *afişe* deloc.

Comitetul organizator al acestor conferinţe cunoaşte bine aceste infirmităţi ale mele. Şi atunci s-a procedat aşa. Fără să fiu *prevenit cât de puţin,* am fost trecut pe lista conferenţiarilor, s-au tipărit şi s-au lipit afişe cu numele meu alături de al d-lui profesor Gerota şi trebuie să mărturisesc că onoratul comitet a calculat perfect: abia alaltăieri am aflat, de la un *prieten,* despre afişaj şi, *prin aceasta,* că trebuie în ziua de 1 februarie să fiu conferenţiar.

Fără îndoială, pentru *mine* rămâne câştigat că onoratul comitet al conferinţelor acestora a dorit mult să mă utilizeze alături de aţâţi bărbaţi aleşi, unii chiar iluştri. Acesta încredere ce mi se arată îmi este preţioasă şi aduc comitetului mulţumiri călduroase. Trebuie să adaug însă că *pentru d-voastră,* după cele ce v-am arătat, comitetul pare să fi avut mai puţină solicitudine.

înainte de a încheia aceste preliminarii, îmi iau voie, ocazia fiind prea bună — şi după cum sper *chiar unică* pentru mine — îmi iau voie, *zic,* a vă comunica o scurtă observaţie despre conferinţe în general. Nu aş vrea să stric cheful onoraţilor ascultători şi am încredere că nu-i voi supăra turburându-le convingerile. îi rog

numai să acorde atenţiunea lor unor păreri despre care cred că le-ar putea sugera oarecare obiecţii sau revizuiri folositoare.

Vă spun *drept şi de-a dreptul* că, mie, conferinţele îmi apar din ce în ce ma hotărât ca o distracţie de o natură oarecum. Vorba vie, de la om la om, sau de la on în faţa mai multora, îşi are loc şi rost bun, de exemplu în politică, unde e vorba d a *sugera* idei, sentimente şi atitudini, unde e vorba adeseori a face pe oameni s creadă că văd în *momentul de faţă* cu ochii, ceea ce niciodată n-au să vază, nici prin vis măcar.

Vorba prin" viu grai are sens în prietenie sau în dragoste, unde fiinţa întreag a celuilalt ne interesează în grad suprem; are, în sfârşit, rost vorba vie de la om l om, când tratăm afaceri şi suntem interesaţi a urmări pe fizionomia şi în tonu vocii intenţiile şi capacităţile celuilalt de a ne trage pe sfoară. Dar în ceea ce numir *conferinţă,* adică în expunere informativă care totdeauna tinde, sau trebuie să tind spre tratare ştiinţifică şi metodică, — îmi pare hotărât că vorbirea cu glas mare şi- trăit traiul. Ne comportăm, în acest punct, ca şi cum omenirea nu ar fi inventat înc scrisul şi cu atât mai puţin tiparul.

Cred că nu va fi nimănui greu să înţeleagă în ce situaţie perfect *nefavorabi* informării serioase se găseşte acel care ascultă o conferinţă. înaintea ochilor are, p un plan considerabil ridicat faţă de planul scaunului pe care şade, un domn eventual o doamnă sau domnişoară — persoane mai mult ori mai puţi prezentabile, mai mult ori mai puţin interesante, care caută a-şi potrivi glasul gesturile, care se mişcă modest sau exagerat după cum le e firea, şi care — în caz cel mai fericit, când adică sunt artişti ai vorbei ne distrează, *involuntar,* de la subie prin interesul pozitiv sau negativ care ni-1 deşteaptă. La acest spectacol se adaug prezenţa vecinilor noştri din sală, mişcările lor, unii din ei tuşesc eventual, s strănută, sau poate chiar cască, — sau oricât ar fi de potoliţi, manifestă un gra oarecare de viaţă, în atitudinea şi în fizionomia lor. Când am numit conferinţa u fel de *distracţie,* am înţeles: un cumul şi o concurenţă de elemente care cooperea pentru a ne *distra* de la comunicarea de idei şi de fapte şi asemenea comunicare a a fi *doar* scopul unei asemenea întruniri. îmi pare evident că *chiar* în caz spectacolului şi producerii pur artistice, întrunirea în masă în o sală putern luminată constituie o situaţie dintre cele mai defavorabile. Când regele Ludwig II Bavariei cerea să asiste *singur* la reprezentaţii teatrale, lumea a văzut în aceasta ciudăţenie de neurastenic. Din contră, cred eu, cerinţa aceasta de izolare este nu poate mai logică şi conformă atitudinii ce se cuvine să avem faţă cu opera de art — şi o inovaţie tehnică genială a fost desigur ideea lui Wagner de a face întuneric sala de teatru. *Cetirea tăcută* este, netăgăduit, metoda eminentă pentru a ne infor şi a ne educa spiritul. Ar trebui, pe terenul acesta, să înţelegem în sfârşit acest luc după atâtea mii de ani de la invenţia alfabetului şi după atâtea sute de ani de invenţia tiparului, — să înţelegem şi să intensificăm comunicarea abstractă, f

*** în text, *din.***

amestecul spectacolului distractiv. Despre Caragiale s-a scris deajuns şi în toate chipurile; printre alţii am scris şi eu, şi iată că prin acest rău nărav al conferinţelor, eu fac în momentul de faţă *şi* această *faptă rea,* că vă iau timp şi atenţie pe care le-aţi fi putut da cetirii celor ce am scris despre Caragiale, aducând prin aceasta, direct sau indirect vătămare şi editorilor care m-au publicat.

Dar, cea mai gravă dintre faptele mele implicate în situaţia aceasta de conferenţiar este subiectul însuşi ce mi s-a propus: să vorbesc despre *Caragiale după amintiri personale.* Şi în acest punct rezist din toate puterile: nu vreau să vorbesc despre Caragiale după amintiri personale. Mai întâi curiozitatea biografică îmi pare ceva hotărât *odios,* cu atât mai odios, când ea încearcă a se exercita asupra unor oameni prea de curând morţi — şi douăzeci de ani socotesc în asemenea caz într-o clipă, - oameni ai căror rude de aproape şi prieteni trăiesc încă în amintirea vie a raporturilor lor cu un mort care a dat contemporanilor şi posterităţii în formă monumentală clipele de cea mai superioară calitate ale vieţii sale intelectuale, înţeleg să fiu cu grijă ca nimic să nu se piardă din ce va avea a sluji, *târziu încolo,* la fixarea exactă a fizionomiei omului Caragiale. Să vorbim în public, de pe acum, de un asemenea om socotesc lucru cu desăvârşire *nelalocul lui.* Această atitudine se impune cu deosebire în cazul lui Caragiale — care, cât privea persoana lui, a avut o violentă oroare de publicitate. Pentru a ilustra aceasta voi fi silit totuşi să comit şi eu indiscreţii.

Eram de faţă când un tânăr, care-şi pregătea doctoratul având ca subiect de teză viaţa şi operele lui Caragiale, a venit să citească acestuia primul capitol al lucrării sale — capitolul biografic.

îngrozit am fost, — şi groaza aceasta nu cred s-o pot uita vreodată — de furia care fierbea crescând în Caragiale în timpul lecturii, care a izbucnit cu atâta violenţă la isprăvitul cetirii, încât, noi câţiva simpli martori, ne-am temut o clipă pentru integritatea persoanei fizice a tânărului şi intempestivului biograf. Nu vă pot repeta cu ce cuvinte i-a zbierat Caragiale ce întrebuinţare doreşte manuscrisului care tremura teribil în mâna autorului. Vi le închipuiţi d-voastră uşor, — şi eu nu pot decât să dau dreptate marelui scriitor, cât priveşte fondul chestiunii.

Acum nu ştiu câţi ani se dăduse unui elev din cursul superior al unui liceu bucureştean să scrie o compoziţie despre Caragiale, şi, în scopul acesta, elevul s-a adresat acestuia rugându-1 să-i comunice oarecare notiţe despre viaţa lui. Am avut în mână răspunsul lui Caragiale, de unde vă voi cita următoarele: „Iartă-mă că, din cauza ocupaţiilor mele, n-am destulă vreme să-ţi îndeplinesc dorinţa; acu mi-ar fi peste putinţă a sta s-aştern notiţele autobiografice ce-mi ceri. Dar eu gândesc că nici nu-ţi trebuiesc pentru disertaţiunea d-tale: întrucât opera care te interesează stă înaintea d-tale întreagă, — spre a fi înţeleasă, gustată şi criticată, ce nevoie mai are de alte date biografice despre autorul ei, decât că e născut *atunci* şi *acolo* şi că trăieşte încă, până când o muri în cutare loc? Ba, eu cred că şi asta e de prisos. Când ai d-ta o pereche de ghete, şi ieftine şi potrivite, poartă-le sănătos şi nu-ţi mai pese

de locul naşterii autorului şi de împrejurările vieţii lui, care n-au deloc a face cu ghetele d-tale."

Nimic alta nu voi mai comunica din amintirile mele personale sau ale altora de la Caragiale, *ci,* urmând dorinţei sale pe care o socotesc în totul legitimă, vo spune în cele ce urmează ce *cred* despre *opera lui,* facându-vă cunoscută astfe întrucât mă priveşte, atitudinea generaţiei mele faţă de scriitorul acesta, o generaţi care ia loc între generaţia lui Caragiale şi generaţiile tinere.

Pentru noi Caragiale *este* un artist înzestrat cu o excepţională capacitate de observa şi cu o tot atât de excepţională iscusinţă de a construi din observaţiile sa imagini a căror compunere, relief şi coloare posedă o putere de convinger echivalentă demonstraţiei matematice.

Caragiale rămâne pentru noi un maestru al exactităţii în artă.

Opera lui este clădită pe o adevărată erudiţie, concretă şi plastică în privin unor părţi din viaţa societăţii româneşti. Arta lui Caragiale e studiu şi e informaţi întrucât s-a admis de către unii învăţaţi că arta, oricare ar fi, este un fel c *cunoaştere,* opera lui Caragiale poate lua loc printre cele mai probante exemple î sprijinul acelei concepţii despre artă.

Există o obiecţie banală ce s-a ridicat şi se ridică literaturii lui Caragiale: s-a z că exagerează. Maiorescu însuşi se întreabă, — „dacă unele situaţii şi expresii nu su *exagerate* din punct de vedere al chiar realităţii pe care vor să o reproducă".

Am convingerea că în această obiecţie se ascunde o confuzie.

în o schiţă unde povesteşte impresiile sale penibile din o noapte petrecu într-un hotel de provincie, Caragiale, obosit şi surexcitat de acele impresii scr aceste cuvinte: *simt enorm şi văd monstruos.*

Acea schiţă poartă caracter hotărât de reminiscenţă acută, şi cine l-a cunosc pe Caragiale se opreşte la cuvintele pe care le-am citat ca la un deosebit semn „simt enorm şi văd monstruos" aceasta e formulă ocazională, — cuvintele acest rezumă un temperament, lămuresc o metodă artistică. în general, omul ace simţea enorm; aparatul său psihic era oricând *gata* să interpreteze excesiv. Toa producţia lui mărturiseşte această pornire. în grav ori în ridicol, construcţiile l poartă semne de fundamentală violenţă. Orice caracter al lui este un exces, ori situaţie este o culminaţie. Aci s-a strecutat confuzia de care pomeneam. Ac caracter excesiv al artei lui Caragiale se accentuează încă mai mult prin împrejurar că metoda artistică a acestui scriitor este esenţial dramatică, este precis teatrală, despre teatru putem zice că, în principiu, este stăpânit de metoda caricaturii fie tragic, fie în comic. Teatrul este prin esenţă condamnat la expresia nemoderată. constaţi că o lucrare care poartă cu enormă evidenţă pecetea geniului caricaturist *exagerează,* este fară îndoială de prisos. O caricatură poate fi desigur greşită, atu

când autorul agață figurii detalii străine caracterului ei propriu, falsificând imaginea prin adăugiri parazitare. Dar trebuie o deosebită slăbiciune de atenție pentru ca să tot descoperi şi să repeți că o caricatură exagerează impresiile normale.

Hotărât, caricatura supune realitățile la un maximum de stilizare: problema e aci ca această stilizare să fie, până în fiece detaliu, executată în spiritul celei mai perfecte exactități față cu datele reale de la care o porneşte. Şi în această stilizare, se învederează excepționala exactitate a viziunii, siguranța magistrală a execuției lui Caragiale.

Este drept, Caragiale a dat uneori figurilor sale mecanism de marionete: însă excepționala lui capacitate de observare le-a făcut să fie adevărate păpuşi de caracter, dotate, prin o strictă îngrijire artistică, cu o minunată putere de exactă evocare.

în urmarea acestei metode de stilizare foarte pronunțată, Caragiale a fost îndemnat şi sprijinit de însăşi fizionomia societății pe care o studia şi o exprima: românii, — cel puțin orăşenii - sunt meridionali. Vioiciunea sudică este un reactiv energic, care face să apară comicăria în forme cu deosebire tari. Prostia şi vanitățile, care stau latente într-o masă umană nordică, flegmatică, tăcută, se degajează viu şi colorat în focul exuberanței meridionale. Vanitatea, puternic şi naiv manifestată la toți sudicii, a fost — şi mai este încă — la noi, considerabil sporită prin accelerarea anormală a strămutării indivizilor dintr-o sferă socială într-alta prea depărtată. Şi trebuie amintit că asemenea strămutări n-au fost numai înăuntrul societății noastre, ci asemenea societate în *total* a făcut saltul violent, lumea aceasta în întregul ei a trebuit să devie o parvenită față de cultura europeană spre care a fost în scurt aruncată.

Arta lui Caragiale exagerează, — pentru că societatea însăşi, din care a crescut această artă, avea fizionomie exagerată.

Generația mea păstrează intactă față de opera lui Caragiale — distanța estetică. Vreau să zic: pe noi nu ne supără *vulgaritatea* materialului uman pe care acest artist l-a utilizat. Ne interesează numai frumusețea tablourilor sale, frumusețe, cum am spus, adesea caricaturală şi totdeauna exactă.

Târziu am început, noi aceştia, să auzim — şi nu fară mirare — rostindu-se când mai timid când mai obraznic, fraza că arta însăşi a lui Caragiale ar fi vulgară. Avem aci un simptom interesant. în el se arată cât de actuală este opera lui Caragiale şi cât de supărătoare este ea încă pentru unele tipuri de oameni.

Acei cari strâmbă nasul, părându-li-se vulgară arta lui Caragiale, sunt descendenți ai modelelor reale ale acestui artist — şi sunt cu atât mai iritabili, cu cât Caragiale nu numai i-a presimțit, dar a avut încă posibilitatea să-i şi vadă. Vă amintiți că după cucoana Veta a urmat madame Esmeralde Piscopesco, iar pe Rică Venturiano l-au supralicitat pe de o parte Raoul Gregoraschko, pe de altă parte Coriolan Drăgănescu.

***Convorbiri literare*, LXII, nr. 6, iunie 1934, p. 491-498.**

RÂS SI COMIC

Asupra raportului între râs şi comic propun, înainte de toate, observația următoare: râsul este o reacțiune fiziologică dintre cele mai precis localizate; iar comicul este un complex obiectiv cu forme foarte diverse — atât de diverse, încât nici până astăzi filozofii nu s-au înțeles în privința lui. Poate s-a întâmplat astfel, fiindcă filozofii au adoptat cu exagerare procedarea de a explica multe, şi prea multe, din *una.*

Cel mai nou dintre filozofii celebri, Bergson, a căutat, *şi el,* a restrânge comicul la o unică formă. Comicul, crede Bergson, se produce atunci când o ființă vie se comportă ca un mecanism, când, de exemplu, un om se comportă ca un automat. Totuşi, filosoful pomenit a avut luarea-aminte de a insista că nu se poate reduce desăvârşit comicul la o singură figură de date obiective.

Trebuie să notăm că, în mod excepțional, râsul se produce fară a fi provocat de vreun obiect sau situație comică: există râsul amar, râsul prin exasperare, şi lăsăm la o parte cu totul cazurile bolnăvicioase ale râsului. Perechea de constrast a râsului plânsul, se poate naşte, şi el, în afară şi contrar condițiunilor sale obişnuite — durerea, tristețea şi tragicul. Există plânsul de bucurie. Se pare, *deci,* că natura est *întrucâtva* indecisă în privința acestor reacțiuni fiziologice pe motive sufleteşti. C atât mai curioasă apare, dar, fixarea acestor reacțiuni atât de net precizate al trupului, în raport cu date psihice atât de complexe cum sunt comicul şi tristețea

Au propus unii explicația că râsul derivă din ferocitatea primitivă: râsul ar lătratul şi arătarea colților, gata de sfâşiat, ai bestiei triumfătoare. Astfel râsul ar unul dintre cele mai sigure şi mai interesante documente ale vocației omului de a s preface în animal blând. Cunosc oameni, foarte sentimentali, desigur, care f bucuros legătura între râs şi răutate. în privința aceasta, ştiu un exemp impresionant din critica literară românească: lui Caragiale i s-a adus imputarea c prea râde *cu poftă.* Aşa a zis un critic. Ceva mai târziu, alt critic a scos din literatu comică a lui Caragiale concluzia că acest scriitor era un om foarte ră Referindu-ne la teoria naşterii râsului din ferocitate, ne vom consola cu ideea c aşa de mare amator şi propagator de râs cum era, lui Caragiale îi acordase soarta u din formele cele mai blânde ale *cruzimii primare.*

Râsul şi simţul dezvoltat al comicului sunt atitudini adesea calomniate, puse fiind în legătură cu *răutatea* şi *neseriozitatea.* Această calomnie îşi are izvorul prim nu atât în oamenii sentimentali, cât în conspiraţia proştilor. în adevăr, râsul este spaima acestora. Constatând faptul, dăm la iveală una din condiţiunile *cele mari alt* comicului: *cel mai considerabil material al comicului îl dă prostia.* De forţa uriaşă a proştilor beneficiază şarlatanii şi fanaticii. Şarlatanii şi fanaticii urăsc râsul, ca şi proştii.

Râsul, „s-a zis", nu întemeiază state. Această înţelepciune vine cam alături cu drumul, şi are ceva din solemnitatea ipocriziei. Nu se ştie să fi încercat cineva vreodată a întemeia un stat *râzând,* asemenea operaţie fiind esenţial lipsită de orice veselie. Dar dacă e vorba să facem legături îndepărtate, apoi să adăugăm că, desigur, o societate în care simţul ridicolului slăbeşte, se află în stare de primejdioasă boală. Slăbirea râsului înseamnă întărirea prostiei şi a minciunii. Râsul are semnificare vitală considerabilă, pentru societăţi. Râsul este un mijloc însemnat de autoapărare a organismului social, el e control şi eliminare a otrăvurilor de ordin moral şi estetic. Atrofiarea râsului este semn al unei pernicioase senilităţi.

Să luăm acum mai de aproape subiectul nostru, cu ajutorul câtorva exemple.

Prin anii din urmă ai vechiului regim, se făcuse cunoscut în saloanele pariziene un om foarte spiritual, originar de prin sudul Franţei, numit Rivarol. Mai târziu, în timpul revoluţiei celei mari şi al emigraţiei, el s-a făcut cunoscut prin un discurs despre universalitatea limbii franceze, premiat de Academia din Berlin, discurs de care se pomeneşte şi azi în istoria literaturii. Rivarol îşi dedea titlul de marchiz. însă multă lume ştia că Rivarol nu era nobil. Este, cum se vede, un fenomen constant în crizele sociale, că oameni din clase inferioare caută să se vâre în clasa cea mai de sus în număr mare, fiindcă puterea de *rezistenţă* şi de *filtrare* a clasei nobiliare este slăbită. Aşa într-o zi, după începutul revoluţiei şi după ce nobilimea renunţase oficial la privilegii, Rivarol perora într-un salon, repetând: *nous* avons renonce aux droits feodaux, nous avons renonce aux justices seigneuriales, nous avons renonce au *droitdt* chasse, aux privileges des provinces..." etc. Un nobil autentic, Mr. de Crequi, stând aproape de Rivarol, repeta şi el murmurând cuvântul *nous, nous, nous.* Rivarol, iritat, se întrerupe şi-1 întreabă ce tot spune acolo. „Oh, rien, seulement c'est votre *pluriel* que je trouve *singulier."*

lata, precum cred, un exemplu desăvârşit de ceea ce se poate numi un cuvânt de spirit. Jocul pe cuvintele *pluriel* şi *singulier* este, în fond, un joc pe adânci înţelesuri: şi dintr-o singură lovitură, snobul Rivarol era ridiculizat complet. Cuvântul de spirit de felul celui citat este un mijloc de a produce comicul şi a provoca râsul, unde nu aflăm nimic din caraterul comicului astfel cum l-a definit Bergson: replica d-lui de Crequi, cu *pluralul-singular,* este exploatarea rafinat-inteligentă a înţelesurilor cuvântului *singulier,* înţelesul lui *singulier* ca termen gramatical, şi înţelesul de *curios* sau *ciudat.*

Pe temeiul diversităţii acesteia de înţelesuri, d. de Crequi a închis pe snobu Rivarol în o amuzantă contrazicere. Nu văd în acest joc de înţelesuri nimic din cea ce Bergson cere comicului: să fie adică efectul aparenţei de mecanizare a vreunu organism viu.

Replica lui Crequi este un joc foarte conştient şi-şi are valoarea tocmai î ingeniozitatea cu care descopere şarlatania lui Rivarol. Şi nu putem găsi nici î darea pe faţă a snobului nimic din caracterul organismului devenit automa Comicul se produce exact în momentul când auzim cuvântul *singulier.* Este un jo de înţelesuri oferit de limba franceză, pe care Crequi îl exploatează cu o ma prezenţă de spirit. Ar fi, în tot cazul, exagerat să zicem că ceea ce ne amuză aici est faptul că Rivarol ne e prezentat ca un automat.

Iată acum un cuvânt de spirit în care s-ar verifica, se pare, explicaţia lu Bergson.

Mai există prin Bucureşti bătrâni care pomenesc, cu multă convingere, de u cuvânt de spirit, *vestit,* se pare, pe vremuri, al unui domn Bobeica, deputat d Botoşani. Ministrul Gh. Chiţu, cunoscut bine ca alcoolic, rostise de pe banc ministrială vorbele: Guvernul aderă. Deputatul Bobeica facu atunci ecou strigând *Maderă.* Bobeica a făcut aci el funcţiunea de automat amuzant, prefacându-se c aude greşit un cuvânt. Jocul e făcut pe adăugarea unei litere, este genul calamburulu cvasi pueril, de calitate cu totul populară. Automatismul este aici vizibil.

Dar unde stă automatismul în superba vorbă de spirit a lui Jerome Coignar când spune: am luat seama, în cursul vieţii mele, că este foarte greu să câştigi para rămânând om cinstit, sau chiar şi altminteri — „en restant honnâte *homme,* c mame *differemment}* Nu vi se pare că exact în acest ultim cuvânt *differemment* s superioara valoare comică a replicii? *Differemment* e un strălucit eufemis *Differemment* înseamnă aci pungaş şi comicul rezultă din o ingenioasă delicate de limbaj. Nu ne gândim că Jerome Coignard se preface că nu cunoaşte cuvinte proprii, care se opun ca înţeles cuvântului *honnâte homme* şi, prefacându-se, ne impresia unei uitări care-1 face să pozeze în automat, şi că, în fine, de aci tocmai rezulta efectul comic.

Nu; efectul comic stă în înţelesul surprinzător dat adverbului *differemment,* politeţea cu care este exprimată ideea de pungaş.

Iată acum un alt exemplu românesc.

Caragiale imaginează pe ilustrul pedagog Marius Chicoş Rostogan făcând lecţie despre cometă — şi spune aşa: „Profesorul (coboară la tablă, ia tibişirul desinează, nu tocmai exact, o elipsă cu focarele foarte depărtate). No, acun Bârsescule, tu carele ai multă aplicaţiune la machemachică, spune-ne doară ce vrut eu să prezent aici?

Şcolarul Bârsescu. *Un... un* castravete, domnule.

Profesorul. Mâncă-1 cu mumă-ta!... Tot la foaie ţi-i gândul, să le-ndopi Nu-i castraveche, mâncăule!... e o elipsă, o" ...şi aşa mai departe.

Nu e greu să găsim aci *rigiditatea* de automat asupra căreia insistă atât de mult Bergson. Elevul Bârsescu este, să zicem, figură rigidă, întrucât nu se poate gândi decât la stomac. Rostoganu e rigid fiindcă e fixat în limbajul său de mojic, chiar atunci când vorbeşte cosmografie de pe catedră. Dar îmi permit a observa că veselia noastră nu se produce fiindcă luăm cunoştinţă clară de calitatea de automaţi a celor două figuri. Comicul ia naştere, mi se pare, din opoziţia între *castravete* cu sfera intelectuală de care ţine şi *elipsa* cu sfera ei corespunzătoare — adică din *disparitatea* noţiunilor şi a grupelor din care fac parte. Se lovesc aici două feluri de *dispuneri ale spiritului.* Cred că ne putem lămuri bine acest lucru cu un exemplu clasic de râs şi de comic.

într-un salon plin de oaspeţi, intră un domn înalt şi bine făcut, frumos la faţă ca o cadra, cu părul puţin cărunt şi ondulat artistic, să ni-1 închipuim, pentru perfecţie, că poartă o barbă superbă, şi monoclu; îmbrăcămintea fară cusur, se înţelege. Domnul calcă sigur, cu capul uşor aplecat îndărăt. După câţiva paşi, domnul alunecă pe parchet, se rostogoleşte pe genunchi şi apoi se lăţeşte în toată lungimea, şi un crac al pantalonului ireproşabil plezneşte de la genunchi până la gleznă.

Mi s-a întâmplat să asist odată la o asemenea catastrofa estetică. Pe vremea aceea, domnii purtau şi sub frac tot rufarie albă. Tricoul sau culoţii de mătase neagră nu erau destul de generalizaţi. Vă asigur că râsul creştea enorm la fiecare din asistenţi, când dădea cu ochii de efectul rufariei albe pe negrul pantalonului. Era atunci o sporire violentă a contrastului între solemnitatea elegantă a domnului şi risipirea pe jos a acelei solemnităţi. Să admitem că domnul figurează ca automat în momentul când cedează puterii de atracţie a pământului? Dar căderea nu e ceva propriu automaţilor. Nesiguranţa şi cedarea faţă de forţele mecanice este mai degrabă caracteristică fiinţelor vii; complexitatea lor însăşi şi tocmai relativa lor lipsă de automatism le dă această slăbiciune.

Şi apoi, ca să verificăm, prin exemplu contrariu, mumia din nuvela lui Conan Doyle se poartă ca un perfect automat, când este reînviată prin operaţiile magice ale studentului în medicină criminal. Este vie, şi se mişcă, şi ucide cu mişcări automatice. Totuşi, mumia nu-i comică nici un moment. Tot astfel, caracteristic automat este în mişcări maimuţoiul uman din cunoscutul film *Bestia* — şi nici o clipă bestia aceasta nu e comică, când vrea să-şi dea atitudini umane.

Trebuie dar să presupunem că impresia comică şi râsul nu sunt de-a dreptul legate, cum crede Bergson, de aparenţa automatică în acţiunile unei fiinţe vii; ci felul anume al acţiunii hotărăşte efectul comic. în viaţa zilnică, oamenii execută în mod normal o sumă de mişcări perfect mecanizate, care-i fac să semene a automaţi. Şi mersul, şi mâncarea, şi băutura, şi atâtea operaţiuni în meseriile normale sunt automatizate. Comice ele nu sunt nicidecum prin aceasta. Ba ni se pare că ele devin comice tocmai atunci când individul caută să le dea un caracter viu, original, spontaneu, să le execute, de exemplu, cu o eleganţă neobişnuită.

Nimic nu seamănă mai mult a oameni ca o trupă militară în exerciţiu sau în marş; totuşi, asemenea trupă nu face impresie comică nici unui spectator normal.

Cu toate acestea, contrastul pe care-1 semnalează filozoful francez este important prin acea că el este în adevăr baza comicului clasic - a comicului bufon aşa cum s-a practicat în comedia antică, în teatrul italian şi, în sfârşit, în Moliere autorul la care s-a gândit Bergson cu preferinţă. Adică: comicul paiaţăresc, comicu de farsă utilizează acea prefacere a omului viu în jucărie mecanică.

De această specie este în parte şi comicul lui Caragiale. Cetăţeanul, de exemplu din *Scrisoarea pierdută* este o strălucită jucărie mecanică. Dar, chiar în cazul aceste perfecte paiaţe, automatizată în *ticurile* sale atât verbale cât şi propriu-zise, comicu care pe noi, spectatorii de astăzi, ne impresionează mai mult, este acel comic d contrast ce izbucneşte atunci când cetăţeanul, în timp ce coana Zoe şi prefectu *fierb desperaţi* de pierderea scrisorii, le răspune *placid:* „Las'că găsim noi alta." într *desperarea* celor doi amanţi şi *placiditatea* beţivului, fost împărţitor la poştă, i naştere comicul acela care, pentru noi, este comicul prin excelenţă.

Condiţiile comicului, deci ale râsului, s-au modificat în cursul vremii; şi, d exemplu, pentru a face o reacţiune, probabil, contra bufoneriei clasice, unii litera francezi, Courteline mai ales şi diverşi *auteursgais,* au încercat un comic amesteca cu sentimentalism, *un comique attendri* sau un fel de comic oarecum ascuns, p care cititorul sau spectatorul trebuie sigur să-1 extragă din favoarea monotonă personajelor şi a situaţiilor. Nu putem hotărî care va fi soarta acestei încercări d inovare a comicului. Constatăm însă că cinematograful intensifică straşn paiaţăria clasică, şi publicul pare entuziasmat de aceasta.

Estetica râsului este conservatoare.

însă, pe de altă parte, comicul este fenomen eminent local. în cercuri foar restrânse se formează, pe anume teme, un comic ce rămâne complet neînţeles cel de dinafară de cerc. Se creează cuvinte prin deformarea cuvintelor existente, această deformare amuză grozav pe acei ce formează cercul. De aceea, intenţia de produce râsul, de a arunca vorbe de spirit implică o metodă foarte delicată, un sim fin pentru a judeca repede cercul în care-ţi produci vorba de spirit.

Mark Twain, humoristul american, a scris o poveste simbolică pe tema aceas Twain avea să facă o lectură umoristică într-un orăşel de provincie. Un prieten vi şi face cu el prinsoare pe o sută de dolari, spunând că o să aducă la conferinţă pe unchi al său, şi-i descrie exact înfăţişarea bătrânului care o să şază în cutare sca din primul rând, exact în faţa catedrei. Dacă Twain va reuşi să-1 facă să râdă, o su de dolari vor fi ai lui.

Twain alege de citit o bucată care i s-a părut lui mai comică. Face, în timp lecturii, risipa cea mai rafinată de accente poznaşe, de mimică şi gesturi caraghioa Bătrânul ascultă nemişcat până la urmă: nici un zâmbet, nici o intenţie de aplau Twain pleacă năduşit fiert, perplex, după ce varsă celui cu prinsoarea, dolarii.

gară, un alt prieten îl informează că unchiul în chestiune este cu desăvârșire surd, mut și orb.

În privința comicului și a râsului, fiecare din noi se poate afla în condițiuni de insensibilitate echivalente cu acelea ale unchiului american, fără a avea, la propriu, infirmitățile aceluia.

De aceea, nici un ridicol nu poate fi așa de perfect ca ridicolul acelora care vor să facă spirit pretutindeni și cu orice preț.

Revista Fundațiilor Regale, nr. 8, august 1935, p. *260-266.*

POEZIA ROMÂNEASCĂ ÎN EPOCA LUI ASACHI ŞI ELIADE

Simțul nostru literar actual ne face sa gustăm unele versuri din *Psaltirea* lui Dosoftei nu numai în savoarea lor de trecut depărtat; ci găsim în ele şi o frumusețe directă: arhaismul lor e în acord cu sentimentul nostru viu al trecutului.

Din contră: poezia de la sfârşitul veacului XVIII şi începutul veacului trecut, d la Văcăreşti prin Cârlova şi Hrisoverghi, până la Asachi şi Eliade Rădulescu, ne insuflă, în definitiv, o atitudine dezaprobatoare. Pentru gustul cititorului de astăzi, acele încercări poetice sunt valori mai mult sau mai puțin *degradate,* şi nu *simp învechite.* în mare parte, acea poezie ne apare, cum atât de exact spune d. profesor Densusianu despre Văcăreşti - ca poezie *lăutărească.* în adevăr, pentru noi acea literatură a căzut în bună parte la nivel suburban. în ea noi nu aflăm parfum de arhaism, ci aer de semicultură.

însă, desigur, au rămas din acea epocă *versuri* în care se învederează o poezie nouă, o poezie în *continuitate vie* cu poezia de astăzi.

în asemenea margini putem recunoaşte în acea literatură începuturile poeziei noastre moderne.

E greu, ori e de-a dreptul imposibil a justifica în întregime, pentru vreunul din poeții de pe atunci, calificativul de *primul poet român modem,* însă versuri se găseso desigur, la acei scriitori, versuri pe care le putem numi întâile versuri româneşti moderne. Dacă ar fi să pomenesc o bucată *întreagă* care să o putem aşeza pe cea dintâi foaie a poeziei româneşti moderne, aş numi balada *Andrei Popa* a lui Alecsandri:

„Cine trece-n Valea-Seacă
Cu hangerul fară teacă
Şi cu pieptul dezvelit?
Andrei-Popa cel vestit.

Zi şi noapte de călare
Trage bir din drumul mare,
Şi din țară peste tot
Fug neferii cât ce pot...

Andrei fuge far' de-o mână,
Prinde murgul la fântână
Dă pieptiş, sare pe şea
Şi din gură zice aşa:

în 19 strofe, datate din 1843, de la Ocna, tonul şi ritmul popular ni se arată pentru întâia oară asimilate de un poet artist, cu un gust deplin sigur de sine — afară doar de acel:

„Ura! Vulturul în nori
Răcni falnic de trei ori"

din strofa finală, ce pare rătăcit acolo din vreun marş patriotic cum se obişnuiau pe atunci, şi unde ne întâmpină, neapărat, epitetul *falnic,* acel trocheu pompos, de genul pe care francezii îl numesc *pompier,* epitet ajuns apoi inevitabil la Alecsandri şi la alţii; un adevărat recvizit nenorocit din acele care fac *modă* şi durează în desăvârşită banalizare. Altminteri, *Andrei Popa* este o bucată ce poate fi pomenită ca prim monument al poeziei române de sine stătătoare.

Pentru a reprezenta viu distanţa istorică între generaţiile de poeţi — problema generaţiilor preocupă cu drept cuvânt mult astăzi pe istoricii literari — pentru a ne da seama de caracterul unei adevărate inovaţii artistice şi a clarifica tot relieful baladei citate din Alecsandri, să ne amintim de poeziile lui Conachi. Conachi scrie până pe la 1848, iar *Andrei Popa* a lui Alecsandri este din 1843; însă Conachi, până la urmă, nu iese din stihurile lui către „Catinci, Casandre, Marghioale", din *Logodna Prohiriţei,* din:

„Ah! ochişorii vii
Cam negri căprii"

sau

Ah! *nurule* împărate al podoabelor fireşti,

sau încă:

„Doi ochi porţi
Ce fac morţi
Ca nişte gelaţi
Şi arunci
Tot în munci
Pre amorezaţi."

La Conachi, diversitatea ritmului e variaţie pur superficială. întru nimic ea nu corespunde diversităţii tonului interior al bucăţii. Versul de 15 silabe, cu mersul său

potrivit pentru povestire sau pentru apostrofa solemnă, Conachi îl întrebuinţează *indiferent,* ca să jelească moartea prietenului Basilică Balş, ca şi pentru a cânta uşurel, de ex.: *Iubitul şi Urâtul:*

„într-o zi de primăvară umblând pe câmp, Aglae
Văzu din năstav Amoriul culegând flori lângă ie"

sau a interpela pe Dumnezeu sfântul, precum urmează:

„Ce putere, Doamne sfinte, ai sădit în ochii verzi!"

Cu acest boier cărturar rămânem până la sfârşit în poezia *tabietlie,* care se explică prin scripca şi oftatul lăutarului.

Pentru a lămuri prin contrast ceea ce aminteam la început, că de versul lui Dosoftei ne simţim, pe unele locuri, literaliceşte aproape, citez câteva din versurile lungi — de 16 silabe — din psaltirea bătrânului mitropolit:

„Blagoslovi-voi pre Domnul, toată vremea şi-n tot ceasul,
Laudă lui este-n rostu-mi să-i cânt cât îmi poate glasul
.. .Veniţi aproape de dânsul, şi să vă luaţi lumină
Ca să fie faţa voastră luminoasă şi senină."

Este evident că pentru înţelegerea şi simţul literar al cititorului de astăzi, ceea ce se poate numi poezie biblică ni se arată deplin integrată în aceste versuri ale lui Dosoftei.

Esteticeşte, ele ne sunt perfect actuale. Nici prin vocabular, nici prin ritm, nici prin ideaţie ele n-au suferit, de atunci şi până azi, nici o devaluare. însă iată numaidecât, pentru a face cât mai palpabilă, înainte de orice analiză, în ce fel de degradări literare ni se prezintă originile poeziei române celei noi, iată câteva din aşa-numitele versuri biblice (tot din psaltire) ale lui Eliade Rădulescu:

„Dreapta ta, Doamne, se *glorifică* în *fortitudine,*
Dreapta ta, Doamne, înfrânge inamicul.
Trimis-ai *spiritul* tău, Doamne,
Şi marea îi acoperi,
Ca plumbul apuseră în apele *vehemenţi"*

într-adevăr, ce o fi vrut să însemne Eliade Rădulescu prin cuvântul a *într-aduc*
nu-mi dau bine seama,

„într-aduce, o *Potente,*
împlântă pe dânşii,
în muntele eredităţii tale
în locul, preparat locuinţii tale, o Eterne,
în sanctuarul, Doamne, *edificat* de mâinile tale."

Aceste versuri, Eliade Rădulescu le dă ca mostră şi model în cursul său de poezie, după ce polemizează contra limbii *neromâneşti* a gâscănarilor — adică a limbii cu slavonisme şi grecisme — şi recomandă limba Văcăreştilor, care prin rime regulate (prin *rime,* Eliade Rădulescu înțelege aici versuri) se exprimă ca să priceapă toți şi să placă tuturor.

înainte de a arăta, prin exemple, înfățişarea originilor poeziei româneşti celei noi, epocă pe care am intitulat-o cu numele lui Asachi şi Eliade Rădulescu, trebuie să pomenesc doi versificatori: pe boierul Alexandru Beldiman şi pe cărturarul Budai-Deleanu, autorul poemei eroicomice *Țiganiada.* Amândoi aceştia beneficiază, prin sinceritatea scrisului lor, de aceeaşi situație fară de conştiința literară actuală ca şi vechiul Dosoftei.

Stângăciile acestor doi nu sunt dizgrațioase; Beldiman nu visează a fi literat inovator, iar Budai-Deleanu e un cărturar de bună calitate, şi încercarea lui de „a obişnui — precum însuşi spune — a obişnui şi întru limba românească aceeaşi poezie, mai ridicată şi subțire cum se află la alte neamuri" nu cade niciodată în prostească imitație.

Din Budai-Deleanu şi din Beldiman se pot cita vesuri în care îşi află glas, original pentru întâia oară, verva satirică în poezia noastră. La Budai-Deleanu cu o muzicalitate surprinzătoare, la Beldiman cu o violență de limbaj superb familiară, ne întâmpină, întâia oară, pe româneşte, invectiva în formă artistică.

Budai-Deleanu apostrofează astfel pe românul ajuns, din vânjos ce era pe vremea lui Țepeş-vodă, slăbănog cu totul, în fața străinilor în a căror mână încăpuse:

„Venetici flămânzi de prin ostroave,
Greculeți din Anadol, din Pera,
Ți-au răpit venituri, cu hrisoave;
Tu le zici: Arhonda, kalimera!
Şi te închini cu multă plecăciune
Crezându-le toate ce vor spune.

Beldiman însă îi ia, pe fiecare după nume, cum îi cunoştea din ochi sau din auzite, şi-i însemnă cu epitete ce sună din plin a neaoşă lovitură:

„între iei mai iera încă un curbet posomorât,
Un Levidis Nikulaki, suflet scârnav şi urât,
Celălalt e Floreşteanul, viclean ademenitor,
Ipocrit de cei de frunte şi de țări vânturător…
…Şi Romandi pârcălabul, un giugea, un om pocit;
O stârpitură grecească, ieşit dintr-un vas clocit."

Insistent atrag atențiunea asupra frumuseții emistihului: „Şi de țări vântu rător", cu inversiunea lui plină de arhaică savoare şi cu superba lui amploare rit mică; şi tot aşa asupra cuvintelor pierdute astăzi: *curbet* şi *giugea; curbet* înseamnă pe turceşte: camarad de pederastie, iar *giugea* înseamnă pitic — amândouă element a căror moarte e cu totul regretabilă, atât pentru sonoritatea cât şi pentru func țiunea lor lexicală.

Urmând a aminti scriitorii aceia în care, precum am amintit la început, poezie nouă apare, trebuie să amintesc pe Iancu Văcărescu, ultimul din celebr formație de poeți.

în treacăt, pomenim că acest Văcărescu a scris şi sonete — Eliade Rădulesc notează în cursul său de poezie generală că nu cunoaşte decât 3 sonete în limb română, şi anume de Iancu Văcărescu — şi acest amănunt ne arată clar că, în aces membru al familiei, ne găsim în fața unei generații literare cu totul nouă.

Interesant e, de asemenea, că la acest poet întâlnim, în poezia *Caleidoscopu* strofa *Luceafărului* lui Eminescu:

„…Câte dureri pricinuieşti,
Ce lacrimi de-ntristare
La toți: ce mult nenoroceşti
Prin mica-ți depărtare.

Iar iubitoare-aievea-n vis
Voind a fi în viață,
Ca liliacul cel închis
Albul câştigă față.

Dar duhul tău eu socotesc
Că i-ar da mii de fețe,
Prin acei ochi ce mult vorbesc;
Şi poate mult să-nvețe.

Şi-altu-ți arată-n adevăr
Acum pe neaşteptate
Cadre de raze cum răsar
Din doru-ți, minunate.

în câte chipuri gându-ți schimbi,
Oricât vei fi departe
Oriunde stai, unde te plimbi
Fă-n gându-ți să am parte."

Asemenea găsim în Iancu Văcărescu strofa din *Pajul Cupidon* şi alte bucăţi ale lui Eminescu. De exemplu:

„N-am să scap, în piept port dorul
Peste ape, peste munţi;
Văd că peste mări amorul
Când o vrea îşi face punţi."

în 1829, Iancu Văcărescu scrie un *Marş* pentru oastea naţională atunci înfiinţată:

„Slava strămoşilor vestiţi
în cale vă aşteaptă,
La rând, românilor, ieşiţi!
Mergeţi pe calea dreaptă!"

îl amintim aici mai cu deosebire pentru a semnala o ciudăţenie a istoriei noastre literare.

Acest marş al lui Iancu Văcărescu, atât de bine susţinut în ton bărbătesc şi în ce priveşte accentul, ca şi în vocabular, ar fi de ajuns, credem, pentru cine vrea numaidecât să fixeze un prim poet român modern, un poet care, cum spune un admirator absolut al lui Cârlova, „sparge formulele unei tradiţii", ar fi de ajuns, zicem, ca să-i acordăm lui Iancu Văcărescu acest loc. Dar şi prin alte versuri ale sale, acest poet se arată că a trecut departe peste „cântecele lăutăreşti şi improvizaţiile anacreontice, peste poezia uşoară, sentimentală şi senzuală".

Este ciudată, în adevăr, insistenţa de a vedea tocmai în Cârlova pe acel inovator, în Cârlova care în *Marşul* său către oastea română, scris în 1831, doi ani dar după al lui Văcărescu, scrie, de exemplu:

„Acea armă ruginită şi ascunsă în mormânt
Braţurile să-nfiebânte; iasă iarăşi pe pământ
Tinerimea s-o-ncunune
Cu izbânde *foarte bune,*
Pe ea facă jurământ."

întreaga bucată, ţinută în această moleşită formulă de aluat necopt, e o manifestare izbitoare de obtuzitate poetică, şi ca înţeles şi ca muzicalitate. Aceeaşi moleşeală, aceeaşi statornică fadoare ne întâmpină peste tot, în cele câteva pagini ale tristului Cârlova. Cârlova scrie (în *Ruinele Târgoviştei):*

„Dar încă, ziduri triste, aveţi un ce plăcut,
Când ochiul vă priveşte în linişte minut..."

sau (în *Pastorul întristat):*

„P-acea plăcută vreme, în astă tristă vale..."

sau (tot în aceeaşi bucată):

„încet, încet şi luna, vremelnică stăpână,
Se urcă pe orizont câmpiile albind,
Şi plină de *plăcere,* c-o frunte mai blajină
îşi caută de cale adesea mulţumind."

Mai trebuie să amintesc didactismul deplorabil din *Rugăciunea,* care ar fi
să fie un fel de elegie patriotică?

„A ta putere nemărginită
în veci urmează a fi pornită
Spre uşurinţă şi spre folos.

Vântul îi suflă tot *neplăcere*
Norii îi plouă nemângâiere —
De flori nu gustă *plăcut* miros."

Cârlova a avut o soartă jalnică şi a fost un tânăr plin de inimă. Dar este evi
în dauna istoriei literare a face din el un inovator şi un „spărgător de tradiţii",
scrie un editor al poeziilor sale.

Dacă, din epoca considerată ca acea a începuturilor unei poezii nouă, a fos
scriitor din care nu e aproape nimic de pomenit în istoria literară, desigur ac
Cârlova. în adevăr, deloc nu e de ajuns tema patriotică şi tema melancolică, pe
a ne îndreptăţi să datăm epoci artistice; nicidecum lipsa sau raritatea relati
grecismelor şi slavonismelor nu e motiv pentru a fixa date de istorie propriu-
literară, ci numai de istorie a limbii literare.

Un caracter de ordin exterior istoriei literare, şi totuşi nu indiferent pe
mersul ei, e, cum cred, calitatea socială a celor doi autori ale căror nume le-am
pentru intitularea unei epoci. Asachi şi Eliade Rădulescu nu sunt boieri; sunt –
să întrebuinţăm terminologie apuseană, care la noi nu se putea aplica pe atun
aproximaţie — sunt mici burghezi şi oameni de şcoală, ca atare ei nu erau si
amatori de literatură în ceasurile slobode, sunt scriitori cu ambiţie propri
literară.

Asachi a avut parte de o cultură şi variată şi sistematică. Lui Eliade Rădul
i-a rămas până la urmă un aer de semicultură: cei 10 ani de exil şi rătăciri pri
străine par să nu fi avut nici un efect asupra lui în această privinţă. Agitaţiil
linguistice ni-1 fixează ca incurabil dascăl ce nu parvine a-şi forma deplin s

literar. încă din 1859, anul întoarcerii sale din exil, lui Eliade Rădulescu i se zice, în ziare, „celebrul nostru literator" — „ilustru autor al *Mihaide?* — în sfârşit şi mai cu seamă, i se zice: „ilustru fundator al literaturii române".

A determina „fundatori" de literatură este o veche naivitate şcolărească, ce dispare, cum cred, până şi din manualele elementare.

Eliade a fost un foarte energic animator al vieţii intelectuale, un pedagog prin excelenţă folositor literaturii. Era unul din acei ce au darul de a contribui puternic la formarea unui public — şi aceasta, desigur, nu e capitol neglijabil în istoria literară.

Am văzut cum Eliade Rădulescu înţelege a face poezie biblică pe româneşte. Adaug aici un exemplu din versurile pe care el le-a numit *Sapphice.*

„Bariothronă, — immortal — Aphrodită,
Fiica lui Joe deh! — lasu-mă ţie.
Nu mă condamna-n doruri, nu în chinuri
Pradă urgiei.

Mi adoarme chinul, propiţie divă
Ruga-mi ascultă, şi fa să răsuflu;
Fii aliata-mi!"

Desigur, lipsa de gust, implicată deopotrivă în orice estetică de dascăl ca şi în orice timp de nesiguranţă literară, a fost păcatul cel mare al lui Eliade-Rădulescu şi al lui Asachi.

Rădulescu a suferit poate mai greu decât Asachi de acest păcat, din pricina nenorocitelor sale ambiţii de a fabrica limbă literară — Eliade a cedat întru aceasta sistemei ardelene. Pe Asachi l-a scăpat de asemenea rătăciri, mai rău decât ciudate, un simţ al vorbei vii, mult mai solid, simţ care se pare a fi fost totdeauna mai energic în societatea moldovenească.

Să nu uităm însă că zelul literar şi patriotismul, ardoarea de a contribui să dea patriei o literatură l-au adus pe Eliade până acolo ca să scrie două bucăţi care, aproape întregi, stau în continuitate cu poezia nouă — *Sburătorul* şi *O noapte pe ruinele Târgoviştei.*

Multcitatele vesuri din *Sburătorul* sunt aceste:

„încep a luci stele, rând una câte una,
Şi focuri în tot satul încep a se vedea;
Târzie astă-seară răsare acum luna,
Şi cobe, câteodată, tot cade câte o stea.

Tăcere este totul şi nemişcare plină
Un cântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină
Şi apele dorm duse, şi morile au stat."

Versuri ca cele de mai sus sau ca aceste două din *O noapte pe ruinele Târgovişt*

„Şi seara gânditoare sub fiecare stâncă,
Şi-ntinde a sale umbre cutezătoare-n sus"

ne obligă să uităm că în aceste bucăţi se mai găsesc încă groaznice pedantisme *belică ardoare, eroică valoare, debila mea fiinţă.* Descrierea serii în sat d *Sburătorul* anticipează cu deplină demnitate peisajele lui Coşbuc. Necontestat î pare că în cazul lui Eliade ni se prezintă un exemplu eminent ce ne arată cum literat plin de zel reuşeşte a fi câteva ceasuri în viaţa lui poet adevărat, numai p silitoare şi entuziastă exercitare scriitoricească.

Lui Asachi nu i-au reuşit decât sporadic versuri interesante ca element muzic şi ca imagine, dar nici o singură bucată poetică întreagă.

„Munţi de unde peste unde, Marea unind cu Orizonu"

sau

„A lui Joe certătorul fulgere tunătoare"

sau

„Fundul volburei adânce, peste-a apelor câmpie"

sau şi mai eminescianul vers

„Aşa mintea vânturată de ideile deşarte."

Asemenea versuri sunt întâmplări, probabil; întâmplările acestea anunţă, d nu capacităţile deosebite muzicale şi vizuale ale lui Asachi, posibilităţi ale lim noastre, care târziu numai s-au dezvelit în toată strălucirea geniului artistic al Eminescu. N-a fost poet nici Asachi; cum n-a fost poet nici Eliade; a fost însă, şi acesta, un superior animator literar, şi versurile sale — în afară de acelea în f celor citate — cuprindeau în ele, pentru scriitorii ce aveau să vie, un pute îndemn de a se cultiva prin studiul poeziei străine. în prefaţa la poeziile Hrisoverghi, Kogălniceanu condamnă, sumar, poezia lui Asachi, ca simplă imit de forme străine pentru abuz de mitologie. Judecata lui Kogălniceanu e nedrea astăzi; pe atunci ea era o polemică folositoare. însă chiar de la Kogălniceanu, a în critica noastră eroarea de a considera *numaidecât ca* poet nou pe acei ce începe cum foarte simptomatic scrie Kogălniceanu, a scrie „după gustul naţional"!

***Revista Fundaţiilor Regale,* nr. 9, septembrie 193**
494_504.

ALECSANDRI

Cu generația lui Alecsandri, occidentalizarea societății și a literaturii românești se modifică: tineretul moldovean, cultivat în Apus, începe a critica însăși influența aceasta apuseană. îl cuprinsese grija de a nu fi decât imitator. E procupat de a se emancipa de Apus, cum se emancipase de Orient; și bucuros ar fi adoptat formula naționalistă din timpurile noastre: *prin noi înșine!*

Alecu Russo, unul dintre prietenii de aproape ai lui Alecsandri și insuflător de idei al acestuia, formulează precis simptomul nou ce caracteriza tinerimea intelectuală de la 1848. El zice: „oamenii de astăzi uită că nu au avut tinerețe. în ziua răsăririi lor, pe la 1835, cel mai tânăr din ei era mai bătrân încă decât cel mai bătrân dintre bătrâni. într-un curs de 20 de ani, mai mult a trăit Moldova decât în cele de pe urmă două veacuri. întâmplările lumii de primprejur mureau la granița țării; vălmășagul veacului îi găsea și-i lăsa liniștiți. Ei au deschis ochii într-un leagăn moale de obiceiuri orientale; *noi* am răsărit în larma ideilor nouă; ochii și gândul părinților se îndrepta la Răsărit, ai noștri ochi stau țintiți spre Apus! nimic nu mai leagă Moldova de astăzi cu trecutul, și fară trecut societățile sunt șchioape. Națiile care au pierdut șirul obiceiurilor părintești sunt nații fară rădăcină, nestatornice, sau, cum zice vorba cea proastă, nici turc nici moldovean..." Russo dă aci elementele unui program nou de cultură. Prin aceasta însăși, el și cei de generația lui se prezintă ca un exemplu deosebit de viu pentru iuțeala cu care pornise a se mișca societatea românească. Abia dezbrăcase haina veche, și iată că se și gândesc tinerii noștri la întoarcere spre trecut. întoarcerea spre trecut nu cumva după metoda latiniștilor transilvăneni; contra acestora curentul nou, și Russo înainte de toți, pornește război: „în mine veți găsi un român, însă niciodată până acolo ca să contribuiesc la sporirea *romanomaniei,* adică mania de a numi romani" — spune tânărul profesor Kogălniceanu în *discursul introductiv la cursul de istorie națională,* 1843. Oamenii aceștia vorbesc despre *romanomanie* — vedeți ce repede mergeau lucrurile în societatea română. Și prețios este că nu erau numai vorbe: romanomania ajunge de prisos și ridiculă, fiindcă se născuse o cultură, cel puțin o literatură românească, ce nu mai era nici produs de simplă imitație, nici ciudățenie arhaizantă sau latinizantă.

Alecu Russo laudă o poezie a unui obscur oarecare, Dăscălescu, cu vorbele acestea: „Poezia asta e română până în cap — și nu vrea să fie alta, nici lamartiniană,

nici byroniană, nici hugoliană, de aceea e frumoasă ca limbă, limpede în idei adâncă de gândire folositoare, precum înțelegem și este de dorit să fie tot ce se sc și se cugetă la noi."

Este, putem zice, aproape programul poeziei lui Alecsandri. Ziceam: aproa programul poeziei lui Alecsandri, fiindcă poezia acestuia este, în bună par lamartiniană și hugoliană. Totuși Alecsandri are grijă totdeauna a localiza frum modelele sale străine. Totdeauna poezia lui sună românește. Scriitorul acesta a av darul deplin de a produce ce era atunci de nevoie. Caracterul românesc, naturalet poeziei lui Alecsandri se datorește, cum știu toți, faptului că întâia oară, c îndemnul, mai cu seamă, și cu ajutorul lui Alecu Russo, el caută în poezia popula ajutorul literar trebuincios pentru înființarea unui stil literar liber de or artificialitate pedantă.

Pentru că vorbim tocmai de formarea unui stil literar român, este locul pomenim aici vestita poemă în proză *Cântarea României,* despre al cărei autor disputat destul între istoricii noștri literari, cu rezultatul că, pe cât pot jude poemul rămâne foarte probabil în seama lui Alecu Russo. Originalul era în lim franceză și s-a pierdut. Textele românești sunt două: unul publicat de Bălcescu, c spune că nu știe cine e autorul; celălalt text l-a publicat Alecsandri, care-l atrib sigur lui Russo. Cele două texte române diferă. își va fi aruncat *poate și Alecsan* condeiul în redactarea pe românește. Intenția fusese de a face propagandă romă în o formă care ne impresionează și literaricește. Pentru istoria literară, poe aceasta în proză este interesantă tocmai pentru caracterul curat românesc al graiu întrebuințat acolo. Modelele literare ale *Cântării României* sunt, evident, psalmi prorocii, apoi proza patetică a lui Chateaubriand, Lamenais și Michelet. î transpunerea este făcută în o românească exact echivalentă originalelor. Ac sentimentul unei limbi literare este sigur la scriitorii români: ei — Russo Alecsandri îndeosebi — au gust literar și judecată literară matură: sunt oameni știu ce pot și ce vor să extragă din cultura apuseană, astfel ca să poată crea un propriu al culturii noastre în general și un stil comun literar.

în *Cântarea României* se zice, de pildă, așa: „Lumea întreagă are to poveste... strâmbătatea care se lăcomește la bunul altuia și sărmanul care sfară funia ce-l strânge. Grea e strâmbătatea... și răsplata ei cumplită este... Visc pustiirii a suflat pe acest pământ... sângele părinților în vinele strâmte strănepoților a secat... Trist e cântecul în sărbătorile satului... Doina și doina!... suntem pribegi în coliba părintească." Acel ce a construit asemenea avea evident un auz literar rafinat, pentru valoarea vocabularului românesc avea simț de o *siguranță* cu totul *nouă* — ambele aceste daruri scriitorul le pune perfectă conștiință, în slujba intenției de a *fauri o proză poetică* cu sonor arhaic-religioasă, însă care să fie imediat înțeleasă de cititorul contemporan. C citatea literară a limbii române apare verificată până în capăt într-un text ca ace care l-am citat. însă iată, tot în *Cântarea României,* citim: „Jalnic e cântecul

Româncă copilită... Aurică copilită — cântă frunza verde, cântă floarea câmpului, cântă floarea muntelui..." — şi aceste rânduri ne trimit la maniera populară a lui Alecsandri în ce are ea mai uşuratic şi de gust mai îndoielnic. Acest *Aurică copilită* şi *Româncă copilită* formează un curios disparat în corpul poemului, acordat în ton de imn sau de lamentaţie biblică. Ce caută aci aceste ingrediente ale lirismului lăutăresc pe care, urmând mai vechi deprinderi, Alecsandri l-a perpetuat cu un fel de uşuratică insistenţă prin lirica de album?

Acest disparat pare că simbolizează schematic, dar complet, *figura literară însăşi a lui Alecsandri.*

Alecsandri a fost adevărat omul a două lumi. Să ne amintim aci hotărârea lui Alecu Russo, pomenită adeseori: Russo vrea reluarea firului tradiţional pentru a mântui cultura românească de schimonosirile cu care o desfigurase, şi o mai desfigura, pedantismul primitiv al începătorilor. în această mişcare de naţionalizare inteligentă, făcută în spirit critic, Alecsandri ne apare ca un adevărat *Ianus bifrons:* el a scris în felul vechii poezii tabietlii — şi încă lăutăreşti — a scris şi o poezie cu totul nouă, care în o parte a ei este localizare de modele străine, însă aproape totdeauna localizarea e desăvârşită; vor fi Lamartine şi Hugo la mijloc, însă cântaţi pe româneşte aşa încât tiparul străin deloc nu se simte supărător în confecţia românească. Cine doreşte să măsoare drumul literar străbătut de Alecsandri, să compare traducerile din Lamartine sau Hugo, ale lui Hrisoverghi, ale lui Negruzzi sau Grigore Alexandrescu, să le compare cu inspirările franceze ale lui Alecsandri, pe care atât de minuţios le-a dezvăluit, într-o serie de excelente studii, d. profesor Ch. Drouhet, şi-şi va da seama clar ce înseamnează când spunem că Alecsandri a creat o poezie românescă, în felul cum o închipuia desigur şi o dorea Alecu Russo.

După *etichete,* zestrea literară a lui Alecsandri seamănă mult în parte cu a lui Bolintineanu: romanţe de dragoste şi poezii de album, legende şi balade naţionale, legende şi balade orientale, ode de ocazie patriotice. în romanţă şi în poezia de album, asemănările moldoveanului cu munteanul nu sunt numai de suprafaţă: amândoi au avut, din născare, aceeaşi teribilă uşurinţă, aceeaşi teribilă abundenţă de elocuţiune.

Să dăm exemple:

„Superbă, maiestoasă, te simţi ca o regină
Căci fruntea ţi se-naltă când lumea se închină
Şi imnul omenirii, un imn de adorare
Ajunge pân'la tine în slabă suspinare...
Chiar soarele fierbinte de-ar vrea *cu fericire*
Să-şi schimbe nemurirea pe-o viaţă de iubire
Ar stinge-a sale raze pe inima-ţi de ghiaţă.
Nici o mândrie mare nu-ntrece-a ta mândrire,
Nici spada nu întrece cumplita-ţi nesimţire!"

Observaţi că un vers ca:

„Chiar soarele fierbinte de-ar vrea *cu fericire..."*

ne duce îndărăt până la stângăciile unui Cârlova, şi mai observaţi întrebuinţar
abuzivă a infinitivelor substantivate — mai cu seamă *în rimă:* este un inocent obic
rău al epocii — lesne prinseseră de veste grăbiţii noştri poeţi de pe atunci
infinitivele substantivate furnizează rime uşor, la infinit.

Tot astfel, pentru nişte versuri ca cele ce urmează, s-ar putea întreba oricine
drept cuvânt: sunt de Alecsandri? sunt de Bolintineanu?

„Plăcută, simţitoare, în toată graţioasă
Eşti dulce ca seninul de zi primăvăroasă...
Tu poţi să dai c-un zâmbet, c-un singur sărutat
O patrie iubită la tristul exilat."

Alecsandri scrie, în loc de cuvântul bun *primăvăratică,* o deplorabilă plăsmu
verbală: *primăvăroasă* — însă rima o obţine şi poetul urmează mulţumit şi săltâr
până ce îşi încheie declaraţia de album în acel grotesc amestec de patriotism
erotică: „tu poţi să dai c-un zâmbet, c-un singur sărutat, o patrie iubită la tris
exilat".

Găsim în acest vers şi faimosul dativ cu prepoziţia *la* („dai o patrie iubită
tristul exilat"), poate cea mai puerilă dintre toate traducerile textuale din u
limbilor occidentale (din cea franceză mai întâi), pe care le-au practicat, în zelul
nestăpânit, primii noştri poeţi de inspiraţie apuseană.

Versurile citate până aci sunt scoase din două bucăţi, ambele purtând tit
Portret Sunt tipice pentru poezia pe care putem să o numim: poezie de albur

Era în natura lui Alecsandri să producă acel fel de poezie care în teoria litera
se numeşte poezie ocazională — însă nicidecum în înţelesul, foarte deosebit de
uzual, în care a întrebuinţat cuvântul acela Goethe, care spunea că toate poeziile
sunt fragmente ale unei mari spovedanii şi în acest înţeles sunt poezii ocaziona

Alecsandri trebuie să fi fost un minunt improvizator; era de tipul celor
oricând pot scrie poezie, o scriu oarecum imediat şi ca *de la sine.* Imaginaţia
plină cu formule poetice, de rime gata sau de scheme pentru rime. Alecsandri
exemplu — avea diminutivele, avea o sumă, nu prea mare, dar bună, de epitete
poezia populară, avea formule de admiraţie, de salutare şi complimentare ge
sau spirituale. Originalitatea imaginii ca şi originalitatea legăturii ideilor
funcţiune de expresie a sentimentului sunt, în acest fel de a proceda sacrifi
spontaneităţii, sau cum se zice încă: sunt sacrificate stilului curgător.

Spontaneitatea aceasta e, desigur, mai mult aparentă: e de natură esen
mnemotehnică.

E o incontestabilă frivolitate în acest fel de poezie de societate, pe care am numit-o poezie de ocazie. Chiar dacă nu era totdeauna practicată la fața locului, în salonul plin de cucoane, cu albumul pe brațe, sau într-un salonaş de la Castelul Peleş, acest fel de a construi poezie formează un stil de care poetul numai cu greu scapă.

Iată patru versuri din epoca plinei maturități:

„întindere albăstrie,
Nemărginit safir
O! mare scumpă mie,
Eu veşnic te admir."

Primele două versuri pornesc pictural, par a promite o viziune vie şi, pe cât se poate, o viziune foarte proprie a mării. în loc de aceasta, intervine în o intrare cvasi comică, poetul albumurilor:

O! mare scumpă mie,
Eu veşnic te admir."

Acest distih este formulă de bilet către o artistă dramatică sau o stea de balet. Alecsandri l-a aplicat mării, fară nici o grijă.

Alecu Russo scrisese următoarele:

„Pentru odihna sufletului său n-aş dori să mai vie Ştefan-vodă, chiar şi de ar fi cu putință. Ce ar face el pe un pământ unde n-a mai rămas urme de umbra lui măcar?... Vorba lui nu mai este limbajul nostru... Strănepoții Urecheştilor, a Movileştilor i-ar zice în versuri, în ode şi în proză: Eroule ilustru! trompeta gloriei tale penetra animile bravilor români de admirăciune glorioasă şi nedefinisabilă..."

Alecsandri, desigur, nu era un pedant ca acei la care se gândeşte Russo; totuşi, ar fi fost şi el, cred, neinteligibil lui Ştefan-vodă, şi verbal, şi ideologic:

„Prin negura trecutului
O! soare-nvingător,
Lumini cu raze *splendide"*

(„lumini cu raze splendide" - „lumini"? adică: luminezi — Alecsandri inventează o formă a verbului şi măsura versului e gata!)

„Lumini cu raze splendide
Prezent şi viitor
în timpul vijeliilor
Cuprins de un *sacru* dor
Visai unirea Daciei
Cu o turmă şi un păstor."

(Din imnul lui Ştefan cel Mare, scris pentru serbarea de la Putna în 1871). C
aceeaşi ocazk, Alecsandri scrie şi un imn religios care începe aşa:

„Etern, Atotputernic. O! Creator sublime..."

Cred a fi arătat în ce fel a fost Alecsandri poet de ocazie şi cum stilul poezi
de ocazie l-a *urmărit* şi acolo unde nu era bine să-1 urmărească.

Este lucru absolut admis, pentru că e lucru evident, că valoarea artistic
supremă a lui Alecsandri stă în pitorescul său, în impresiile de natură. *Pastelurile*
rămas partea cea mai vie din toată producția sa poetică.

„în păduri trosnesc stejarii! E un ger amar, cumplit,
Stelele par înghețate, cerul pare oțelit.
Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios,
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Şi pe ele se aşează bolta cerului senină
Unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină."

Vedeți începutul acesta de poezie plastică, şi uitați o clipă comparația făc
cam la întâmplare a sulurilor de fum din sat cu coloanele unui templu maiest
uitați şi pleonasticul *far de lumină* — pentru a simți cu atât mai violent erupția
totul regretabilă a poetului de ocazie în peisajul de iarnă:

„O! Tablou măreț, fantastic..."

Indiscretă straşnic e această intervenție care exclamă interpretativ şi — neapă
— ea distruge tabloul.

Distrusă la fel este impresia din pastelul intitulat *Viscolul,* prin strofa fina
domestică şi consolatoare:

„Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire
Stă, aude-n câmp lătrare şi zăreşte cu uimire
O căsuță drăgălaşe cu ferestrele lucind,
Unde dulcea ospeție îi întâmpină zâmbind!"

Vreau să amintesc şi acesta strofa din pastelul care se numeşte *Mandarinul:*

„Ea *(adică soția mandarinului)*
Ea se duce-n galerie s-o dezmierde mandarinul...!
Grațioasă, pânditoare sub umbrela-i de atlas,
îl invită cu ochirea, cu surâsul, cu suspinul,
Ca să guste voluptatea amorosului estaz."

— „să guste voluptatea amorosului estaz" pare o transpunere din Cona
făcută la iuțeală.

Alecsandri a fost un poet nou, dar a cărui inimă şi mai ales al cărui gust privea prea des înapoi. A fost omul a două generaţii care, dezbinate în suprafaţă, se iubeau şi se topeau încă una în alta, poate mai ales în ce priveşte gusturile estetice. Pentru aceea Alecsandri a fost adorat imediat. Era doar încarnarea unui noroc istoric. El împlinea trebuinţa încă vie pe atunci de a umplea cadrele cerinţelor estetice ale unei societăţi în mare transformare. Alecsandri a scris o adevărată enciclopedie poetică: liric, epic, descriptiv, dramaturg, povestitor de călătorii.

Nivelul ideologic al scrisului său este mijlociu; se inspira repede şi gândea totdeauna foarte accesibil. Versul său e convorbire elegantă, e extrem de sociabil şi distractiv:

„Totul e în neclintire, fară viaţă, fară glas;
Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă nici un pas."

Ce sunt acestea altceva decât vorbele unui amabil *causeur* care de la fereastră face conversaţie cucoanelor de la masa de ceai?

Tot Alecu Russo zice despre generaţia celor care, cu dânsul, fuseseră tineri de tot pe la 1835, că: „generaţia noastră e posomorâtă... Bucuriile şi necazurile oamenilor trecuţi nu le înţelegem. Petrecerea noastră nu-i veselia, caii, vinul, femeile şi zgomotul; petrecerea noastră e gândul posomorât. Dacă vrem câteodată să iubim (atunci) facem o experienţă... un *studiu* al inimei... Societatea educată a Moldovei seamănă a fi o colonie engleză într-o ţară a căreia nici limba, nici obiceiurile, nici costumul nu le-ar cunoaşte."

Mărturia lui Russo sună paradoxal, sună a *Confession d'un enfant du siecle.* A fost scrisă poate în o clipă de umoare foarte subiectivă.

In orice caz, nu e aceasta societatea lui Alecsandri — societate pe care o amuzau vodevilurile lui, monoloagele lui comice, pe care o încânta: „Tu care eşti pierdută în neagra veşnicie" sau:

„Era graţioasă,
Tânără, frumoasă,
Vie pariziană cu mii de-ncântări..."

Şi încă mai puţin înţelegem pe Russo când citim:

„La Moldova cea frumoasă
Viaţa-i dulce şi voioasă!
L-al Moldovei dulce soare
Creşte floare lângă floare!
Multe păsărele-n zbor
Fură minţi cu glasul lor!"

— fiindcă aşa o aduce bardul vesel când cântă pe coarda poetului popular. Ş
lumea se minuna, se încânta, şi făcea un haz nespus de lirica sau de comicăriile lui
A fost o rară armonie între acest poet şi publicul său.

Russo, în clipe negre, a vorbit de o minoritate neglijabilă şi a generalizat greşit

Primele poezii ale lui Alecsandri au fost scrise în franţuzeşte — sun
lamartiniene, şi una din bucăţi este închinată lui Lamartine. însă primele lui versur
române, apărute peste un an sau doi, sună aşa, de exemplu:

„Bahlui, locaş de broaşte, râu tainic fară maluri,
Ce dormi chiar ca un paşă pe malul tău de glod.

sau, cu totul în alt ton:

„Cine trece-n Valea Seacă,
Cu hangerul fară teacă
Şi cu pieptul dezvelit?
Andrei Popa cel vestit."

în versurile închinate Bahluiului găsim un humorist fin şi cu vervă.

în balada banditului Andrei Popa, Alecsandri, dintru început, arată ce avea făcut un poet de mare talent cu poezia populară.

Mai pe urmă au venit pastelurile şi frumuseţile descriptive din legende.

însă nevoile momentului i-au impus astfel de comenzi, încât poetul de albu
poetul de romanţe, poetul chiar de huzur şi tabiet după moda veche să cânte, sp
paguba artistului descriptiv şi a poetului narator, a căror strălucire curată trebuie
o căutăm, nu fară migăleală, în desimea de poezie ocazională pe care a trebuit să
producă inventatorul stilului poetic *nou* în literatura noastră.

***Revista Fundaţiilor Regale*, nr. 10, octombrie 1935, p. 19-**

DIN ISTORIA POEZIEI ROMÂNEŞTI

Alexandrescu — Bolintineanu

Cu aceşti doi poeţi munteni, prin excelenţă aşezaţi între clasicii noştri şcolăreşti, stăm în plină influenţă a poeziei franceze.

Pe Alexandrescu îl cunoscuse Ion Ghica elev la Sfântul Sava, băiat măricel - începea să-i mijească mustaţa - băiat măricel cu memoria plină de versuri din clasicii francezi. îmi pare că epistolele, satirele şi fabulele formeză inventarul bun al lui Alexandrescu. Orientarea lui naturală a fost clasicistă. Melancolia întrucâtva insistentă, sentimentalism pe tema ruinelor, a fantomelor trecutului, sunt teme literare pe care le impunea literatura apuseană pe atunci. S-a observat, cu dreptate, că adoptarea unor teme ca aceasta nu ne permite a vorbi hotărât de un *romantism* român. Românii care căutau a face poezie în anii 30 până la 40 luau ce găseau pe piaţa literară franceză. Romantică era poezia aceasta franceză la ea acasă, în Bucureşti şi în Iaşi ea nu era *romantica,* era poezia nouă din Apus, poezia pe care tinerii români aveau a o pune împotriva poeziei de imitaţie neogreacă. Romantism nu puteam avea, pentru că nu avusesem clasicism.

In poezie, ca şi în alte domenii ale vieţii, românii trebuiau să croiască pe de-a-ntregul. Era vorba de umplut cadre, date de o cultură nouă, impusă, prin fatalitate istorică, dinafară. Pe poeţii din jumătatea întâia a veacului XIX se cuvine dar să-i judecăm, mai întâi, ca pe nişte diletanţi de mare bunăvoinţă, plini de râvnă patriotică. Animaţi, în primul rând, de a da substanţă unei vieţi intelectuale naţionale care, cât de cât şi cât mai iute, să înceapă a lua loc în tabloul european.

însă Grigore Alexandrescu se deosebeşte şi ne interesează prin aceea că spiritul său se sileşte a fi critic.

In prefaţa la culegerea sa de *Poezii* din 1847 (prefaţă retipărită şi în ediţiile ulterioare) citim lucruri ca acestea. Pomenind de un „bărbat de spirit şi de gust" care, întrebat de ce nu-şi publică scrierile, răspunde: „M-am speriat de când am văzut atâţia poeţi", Alexandrescu continuă astfel: „Negreşit, niciodată nu am avut mai multă îndestulare, nu zic de poezie, ci de versuri. De unde vine aceasta? Poate în parte din greşita idee că arta poetului ar fi mai uşoară decât a prozatorului - după cum socotim cei mai mulţi, atunci când intrăm în cariera literară cu toată încrederea juneţei."

Iată excesul diletantismului literar, clar formulat de Grigore Alexandrescu î anul 1847: pletoră de poeţi pe piaţa literară, şi acest exces explicat prin convingere comună că arta poeziei e uşoară. Poezia era sport obligator al băieţilor cu ştiinţă c carte. Ion Ghica, care l-a cunoscut pe Alexandrescu din prima tinereţe, notează c o curiozitate - „mania" poetului de a tot îndrepta şi şterge tot timpul cât scria. Lu Ghica, îngrijirea literară a colegului îi părea - *manie...* Alexandrescu însuşi gânde astfel. în prefaţa pomenită, el urmează aşa: „cu cât arta e mai frumoasă, cu atât es mai anevoie: cu cât sunt mai rari poeţii care au lăsat numele lor la secoli, cu ata mai numeroşi aceia care s-au pierdut în adâncul uitării. Faimosul Berange puternicul liric al timpilor moderni, poet popular cu aristocratice forme, şi unu din capetele cele mai judicioase ale Franţei, zice că multe din cântecele sale mici l-a costat două şi trei săptămâni de lucru; mărturisire ce dovedeşte câtă *străşnic* trebuie să aducă un autor la compunerea scrierilor sale; căci arta este aşa de întins şi variată, frumosul are atâtea nuanţe delicate şi fugitive, lucrările imaginaţiei atâ trebuinţă de ale judecăţii ca să poată ajunge ţinta lor, încât nu este de mirare dac desăvârşirea lipseşte la mulţi, cărora încă nu le lipseşte talentul, şi dacă literatu noastră nu se compunea până în anii din urmă decât din nişte balade tradiţional inspiraţii necultivate ale suferinţei şi ale naturii sălbatice, nu este, zic, de mira dacă literatura noastră nu a dat încă nici un cap de operă care să poată sluji model netăgăduit: acelea nu ies decât în literaturile formate şi în limbile statornic după cum o ştiu mai cu deosebire toţi acei care scriu, şi prin urmare cuno influenţa ce are limba asupra stilului."

Aşa judecă Alexandrescu situaţia poeziei române. Să nu ne mirăm auzindu zicând că Beranger este „puternicul liric al timpilor moderni"; să ne amintim m bine că Goethe avea despre acum uitatul *chansonnier* aproape părerea l Alexandrescu, şi să facem partea cuvenită schimbărilor ciudate ale gustului litera

Ceea ce e cu deosebire preţios în judecăţile lui Alexandrescu e insister împotriva ideilor şi a practicii diletante. El simţise exact păcatele amatorlâcul literar. Şi putem crede că nu e simplă şi banală formulă de modestie, câ Alexandrescu, tot în prefaţa din care am citat, atribuie succesul versurilor sa persecuţiilor politice care făceau persoana lui foarte interesantă şi simpati publicului pentru care scriau pe atunci tinerii români.

Foarte de însemnat e şi tonul în care vorbeşte Alexandrescu de poezia popula - „de inspiraţiile *necultivate* ale *naturii sălbatice",* cum zicea dânsul. Era de aştep ca un scriitor care preţuia atât de mult stricteţea straşnică în execuţia artistică, să nemulţumit de incorectitudinea atât de frecventă în versurile popula Alexandrescu judecă poezia populară ca un elev pătruns de învăţăturile lui Boile Ciudăţenia sau necorectitudinea facturii literare îl face pe Alexandrescu să vorbescă decât ironic de vechii poeţi ca Pralea, traducătorul *Psaltirii* în versuri, Paris Momuieanu.

Critica lui Alexandrescu se rezumă şi se precizează astfel în următoarele versuri din epistola către Voltaire:

„Aş vrea să poţi să-nviezi, o zi numai să trăieşti,
Parnasul nostru să-1 vezi, apoi să ne mai vorbeşti:
Unul iscoditor trist, de termeni încornoraţi,
Lipsiţi de duh creator numeşte pe toţi ceilalţi,
Se plânge că nu-nţeleg acei care îl ascult,
în vreme ce însuşi el nu se-nţelege mai mult.
Altul strigând furios, că suntem neam latinesc,
Ar vrea să nu mai avem nici un cuvânt creştinesc,
Şi lumii să arătăm că nu am degenerat;
Altul ce scrie pe şleau ca preotul de la sat,
Zice că e desluşit, se crede simplu, iar eu
Mă trag doparte, privesc şi scriu cum dă Dumnezeu.
Cu toate acestea luăm titluri de mari autori,
Dăm sfaturi şi osândim, ne facem legiuitori,
Ne credem pe cât putem ai lui Apollon nepoţi,
Râdem de unii câţiva, şi publicul de noi toţi."

în Alexandrescu aflăm un scriitor român, om matur pe la anii 40, pe care lupta pentru naţionalitate nu-l împiedica de a fi lucid literariceşte.

Spiritul său era prin excelenţă didactic. Când Alexandrescu spune: „sunt din numărul celor care cred că poezia, pe lângă neapărata condiţie de a plăcea, condiţie a existenţei sale, este datoare să exprime trebuinţele societăţii şi să deştepte sentimente frumoase şi nobile, care înalţă sufletul prin idei morale şi divine", el nu repeta simplu o formulă a doctrinei clasiciste; şi îşi mărturisea însuşi temperamentul său literar. Până şi în erotica lui, altminteri neglijabilă, el strecoară bucuros idei generale. în faimosul vers:

„Să *stăpânim* durerea care pe om supune,"

Alexandrescu a dat, fară să vrea, formula firii sale întregi. A fost un stăpânit şi, probabil, stăpânirea îi era lucru firesc; tot scrisul său e stăpânit, vorba lui e întotdeauna clar construită; lirismul aproape nul; iar singurul sentiment de care nu se sfieşte a se lăsa stăpânit e *îndeosebi* acel al umorului. Atitudinea lui e indulgent ironică, şi-i e firesc a vedea în uriciunile omeneşti partea poznaşă.

Ca material ideologic, contribuţia lui Gr. Alexandrescu mai aduce şi un pesimism, acordat, în tonul decepţiei; la dânsul evocarea trecutului este accentuată melancolic. Aşteptarea unui viitor mai bun e la Alexandrescu mai slab pronunţată decât la contemporani, cu atât mai mult decât la predecesorii săi. Aceasta schimbă şi nuanţa naţionalismului său, care nu mai e elementar şi candid, cum era la mai

toţi literaţii deşteptării româneşti. Iar în celebra satiră adresată *Spiritului său* Alexandrescu ia hotărât poziţia intelectualului modern, în dezbinare, sau chiar în revoltă, faţă de banalii care formează publicul. La Alexandrescu auzim chiar pe cucoana mare şoptind vecinei, la masa de whist: „A! ce nenorocire - *ma chere,* c idiot!" Iar spiritul poetului, calificat de idiot pentru ignoranţa lui cartoforicească răspunde consolator:

„Dar cărţile cu mine nu pot să se împace,
Mai lesne pot a spune hoţiile urmate
La zece tribunale sub nume de dreptate,
Mai lesne pot să număr pe degetele mele
Câţi sfinţi avem pe lună şi câte *versuri rele"*

Alexandrescu îşi face, cum vedeţi, *bucuros ocazie de* a lovi şi mediocritatea literară a timpului său.

Siliţi suntem a nota că el însuşi, cu toate că, în teorie, pleda cu cea mai sincer convingere pentru o tehnică literară severă, în practică, dă drumul multor versur necorecte. La dânsul, ca la toţi înaintaşii, contemporanii şi mulţi din urmaşii săi î poezie, până târziu, se întâlneşte mai mult decât trebuie incorectitudinea ritmică, c obişnuitele eliziuni, contracţiuni şi sinereze arbitrare. Şi la dânsul, arhitectur bucăţilor e adesea defectuoasă; *şi* el nu ştie sau neglijează a grada impresiile şi lui î scapă franţuzismul urât. Insuficienţa lui lirică face că imaginea e obişnuit palidă *dacă este;* iar spiritul său didactic îl duce adeseori prea departe, spre platul prozaism şi reuşeşte în tonul solemn şi elocvenţa netedă. Nici ca muzicalitate, nici ca imagin în scrisul său nu găsim versuri de pomenit, pentru că ar depăşi ceea ce, în sensul c care vorbim, realizase Eliade sau, mai rar, chiar şi Gh. Asachi.

De fabulele lui Alexandrescu nu e locul să pomenim aici. Pentru dezvoltarea faţă, avem însă nevoie a cita aici, din fabula *Dervişul şi fata,* versurile următoare:

„Se povesteşte cum că odată,
Un derviş pusnic, om cuvios,
S-amorezase, văzând o fată
Cu trup subţire, cu chip frumos.
Dintr-una-ntr-alta vorba aduse
Şi în stil neted patima-şi spuse
Zicând: «Ascultă, eu te iubesc,
Şi pentru tine mult pătimesc».
Stilul acesta, adevărat,
Nu mi se pare prea minunat;
Dar pentr-un pusnic trăit departe
De ale lumii valuri deşarte,
Putem să zicem că nu e prost."

Astfel ironizează Alexandrescu stilul obişnuit al poeziei de dragoste de pe atunci. Numaidecât trebuie să cităm din poeziile lui de dragoste, pentru a verifica gradul de emancipare al acestui critic de erotica vulgară:

„Adio! n-am cuvinte
Să-ţi arăt tot ce simte
în astfel de minuturi mâhnit sufletul meu.

E o durere mare,
Şi suferind, pe care
A le simţi pot numai, a le descri mi-e greu."

Cum vedem, nici Alexandrescu nu scapă de oarecare platitudine şi are şi norocul deplorabil de a uza de comodul paradox al celui mai inferior diletantism — cu „n-am cuvinte" şi „a le descri mi-e greu". „N-am cuvinte" este, în vorbirea literară, o intolerabilă infirmitate.

Alexandrescu mai poate zice şi aşa:

„Dar însă suvenirul fiinţelor iubite
Va fi al meu suflet etern înfăţişat."

Pentru *dar însă* Alexandrescu are o curioasă predilecţie. Sau, astfel, sau tot atât de plat prozaic:

„Negreşit că Elisa de sine încântată,
Văzându-şi în fântână atâtea frumuseţi..."

sau:

„O văz ziua şi noaptea, seara şi dimineaţa;
Ca un rănit de moarte simţ în piept un fier greu;
Voi să-1 trag, fierul iese, dar însă cu viaţa,
Şi cu sufletul meu."

Dar însăşi fierul greu (de ce *greu?* decât pentru rimă, epitet ales la întâmplare şi nepotrivit) şi fierul care iese cu *sufletul* şi *cu viaţa* — sunt evident efectele unei neglijenţe ce de loc nu se potriveşte cerinţelor superioare ale criticului Alexandrescu.

„Şi vânătorul ce imitează
Pe frunzuliţă un glas străin
De vicleşugu-i se îngâmfează,
De bucurie el este plin"

sunt versuri pe aproape de muzicalitatea celor de plăcintă — de altminteri c
următoarele două:

„Când pierzi o fiinţă obiect de iubire,
O lungă viaţă e nenorocire."

Şi parcă ne cuprinde un dor pervers după versurile dervişului:

„Ascultă; eu te iubesc
Şi pentru tine mult pătimesc" -

versuri ce ne duc înapoi până la Neculai Văcărescu şi care, de altfel, se
aproape textual în *Păstorul întristat 2X* lui Cârlova, ni se face dor de asemenea na
platitudini vechi, când ne cad înainte platitudini pretenţioase ca:

„Omul este o taină care-o ştie mormântul,
Femeia e un *înger, viaţa-i* un suspin."

Şi o dată cu acest dor, un dor din necaz, ne cufundăm într-o perplexi
melancolică, aducându-ne aminte că Eminescu — *Eminescu,* conducăto
frumoasei limbi vechi româneşti — aşează, cu un procedeu regretabil sumar,
scrisul din vremea lui Alecsandri şi Bolintineanu în „Veacul de aur al scriptur
române", pe când e doar de prima evidenţă că, pentru Eminescu ca şi pentru
dintre noi câţi iubesc trecutul fară rezervă, „Veacul de aur al scripturilor române
umplu atât de frumos Dosoftei, Costin şi Neculcea.

îl mustra odată Eliade pe Alexandrescu că nu urmează regulat cursur
Alexandrescu îi răspunde că *lui îi trebuie filozofie,* şi aşa ceva nu se află la Sf. S
în adevăr, alături de exigenţa scrupuloasei corectitudini artistice, Alexandresc
iubit şi filozofia, ca să zicem aşa. Silinţele sale în această direcţie însă, nu
dincolo de vagi tristeţi asupra scurtimii vieţii pământeşti, asupra răutăţii nepe
site a oamenilor, şi de acea religiozitate lamartiniană nebuloasă şi inconsistent
suprafaţa sonoră şi cu un foarte anemic fond de imaginaţie şi de pasiune. Gând
lui Alexandrescu rămâne mediocră. Ca toată grupa începătorilor noştri, el era
puţin cugetător, prea puţin cărturar. Rămân însă cel puţin aceste două cerinţ
noutăţi preţioase: scrupulozitatea artistică şi nevoia de a îmbogăţi cu fond s
poezia ce se năştea, prin silinţele lui şi ale altora. Şi în privinţa lui Alexandrescu
rămâne să ne mulţumim, în definitiv, cu o contribuţie valoroasă la formarea lin
literare, să ne mulţumim cu un scris liber de străinismul tradiţional, ca ş
comicăriile pernicioase ale latiniştilor.

în poezia *Mângâierea,* dedicată *Unei tinere femei,* Alexandrescu scrie astfe

„Subt degetele tale, în sunete argintoase
Clavirul când răsună, când dulce preludezi,
Deştepţi în al meu suflet acorduri fioroase,
A patimelor stinse cenuşe înviezi."

Trebuie să presupunem că, prin acorduri *fioroase,* Alexandrescu vrea să spuie: acorduri care-1 *înfioară* - fiindcă dacă pianista preludează dulce, cum zice versul, e de neînţeles ca sufletul poetului să răspundă cu acorduri *fioroase.* E o mare violenţă de vocabular, care trebuie semnalată: sila acest iubitor al corectitudinii, sentimentul vorbei materne e nesigur, *şi* el cade pradă arbitrarului. Dar citatul l-am făcut de dragul *clavirului.* Istoria clavirului în literatura noastră ar putea da un paragraf savuros. Clavirul a fost un element de modernism în poezia noastră de dragoste; Catincele, Marghioalele, Ruxandrele şi celelalte amante, acum cu totul dezafectate, nu fusese pianiste. Ca şi amanţii lor, poeţi, ele îşi comunicau sentimentele pronunţate, de preferinţă prin lăutari. Nu aveau, probabil, încă, sufletul prea artistic. Era în veacul de aur al eroticii fară complicaţii.

Să trecem însă la Bolintineanu. Bucata e intitulată *Evelina* - şi este a doua cu acest titlu - iar versurile cu clavirul sunt acestea:

„Ea zice, şi pe faţă trecând bucle de fir,
Se scoală şi s-aşează să cânte la clavir...
Sub degete de purpur octavele d-ivor
Intona un aer dulce, suav, desfătător.
E sufletul ei tânăr, plin de melancolie
Ce cură în torinte d-amor şi armonie.

împreună cu clavirul, numele Evelina e un mare simptom de modernizare. în colecţia poeziilor din tinereţe (nepublicate încă), cum explică titlul, pe care Bolintineanu le tipăreşte în 1869, deci în plină maturitate, sunt multe bucăţi intitulate cu nume de femei. Avem, de exemplu: Lilia, Dilica, Aleiza, Dora, Tecla, Elia, Milia, Tilia, Zilia, Virginia, Amelia, Dilia, Binica, Flora, Lucia, Tedica, Helisa, Lusica, Ada, Adică - în sfârşit *Evelina,* pianista citată mai sus. *Evelina* revine de trei ori în titlu:

„Sunt gelos, o, Evelino,
Idol dulce şi rebel."

Şi totuşi, numele acestea şi clavirul semnalează o revoluţie în poezia română de dragoste. Toate numele acestea, ca şi instrumentul de muzică, sunt rechizite occidentale. S-a isprăvit erotica orientală, în şalvari de mătase şi papuci călcaţi.

Totuşi, ciudat amănunt, şi probabil o simplă scăpare din vedere a poetului. în prefaţa acestei colecţii, Bolintineanu spune aşa: „Aceste poezii, scrise în fragedа

tinereţe, nu au nici un raport cu viaţa autorului. Ele sunt o vibraţiune hymnuril greci şi latini, care fac şi astăzi literatura şi poezia tuturor naţiunilor Europei. Fapt imaginaţiunii, şcoala elegantă amoroasă în care au strălucit Sapho şi Horace (a scrie Bolintineanu, *a la frangaise,* Horace, Catulle, Properce şi alţii...)

Românii, dominaţi de limba, de datinele grece, în mijlocul suferinţelor aspiraţiunilor către un viitor român, cugetau şi visau ca poeţii antici amoroşi graţioşi, în acea poezie delicată şi suavă prin care Anacreon venea să ia locul l Homer sub altă fază. Astfel era şcoala unde Văcăreştii, Conakii, împleteau pe roz Greciei crinii Carpaţilor, când veniră şi alţi poeţi, spre a da mai multă vigoa nervelor acestei poezii. Sub impresiunea şcolii antice, scrisesem cele mai multe d aceste poezii, pe care nu le-am publicat niciodată. Această carte este o cestiune curiozitate. Această şcoală nu mai este de timp. Cată a se cânta eroii, faptele l strălucitoare, durerile şi aspiraţiunile naţiunii."

Bolintineanu păcătuieşte aci prin modestie, sau marea lui spontaneitate ascundea lui însuşi meritele lui ca răsturnător al eroticii Văcăreştilor şi a lui Cona El a dat haină occidentală poeziei române de dragoste. Şi nici nu e exact că acea poezie, anacreontică cum o judecă el, ar fi rămas, pentru dânsul, o curiozita Fiindcă, deşi aproape nici una din bucăţile acelei colecţii a poeziilor din tinereţe r trecut întocmai în culegerea *Poeziilor „ordinată de chiar autorul" şi* tipărită s privegherea minuţioasă a lui Gh. Sion, stilul a rămas acelaşi. A rămas acelaşi, şi bucăţile eroice, în poezia de genul nou, care va să zică.

Prefaţa din care am citat este un monument al superbei neglijenţe, care caracterizat toată cariera literară a lui Bolintineanu. Iată un om care deloc nu gândea la greutăţile artei literare, cum făcea Alexandrescu. Bolintineanu este un de reproducere în negativ a acestuia - şi s-ar zice uneori: o caricatură a lui.

Bolintineanu a fost un scriitor de pută bunăvoinţă. Un prea zelos umplutor cadre, şi ca atare istoria literară nu-1 poate trece cu vederea. A scris de toate, cu fertilitate inocentă, nepăsătoare. în vremile acele, poligrafia masivă opera ca put solicitatoare a atenţiei publicului, şi ca stimul pentru începători. Stimul adesea d valoare cam dubioasă, dar în sfârşit: un stimul.

în colecţia pomenită, poezia *Mihai la Călugăreni* ne aduce versurile acestea

„Cerul, cât vederea poate să zărească,
Nu-nveleşte încă tabăra turcească.
Dar Mihai în cortu-i nu se odihneşte
Cheamă căpitanii şi astfel le vorbeşte:
Turcii ne *întrece* prin numărul lor,
Batori *refuză* al său ajutor.
Ce credeţi a face? - ne vom bate oare?
Toţi *exprim* mirarea de-a se apăra...
Dar Mihai răspunde:

Domnul ce nu are suflet a muri,
Pentru tron şi ţară nu merită a fi!
A fugi de luptă, nu e *demn* de noi,
Sunt român, românul moare ca eroi."

Acesta-i Bolintineanu, din tinereţe până la bătrâneţe. O egală şi senină insensibilitate pentru raportul între ritm şi ideaţie, pentru vocabular, ca şi pentru imagine. Peste tot: aceeaşi candidă şi monotonă neglijenţă literară.

Prea puţine reuşite, convenabile la limită, la întâmplare, apar în această masă literară ieşită din o uşoară şi neobosită bunăvoinţă.

Astăzi, Bolintineanu apare ca autor vesel fară voie. în acest sens, sunt mai ales de recomandat romanele, cu deosebire acel intitulat *Manoil,* în întreagă această producţie aproape parodistică.

***Revista Fundaţiilor Regale,* nr. 5, mai 1936, p. 243-253.**

CLASICISMUL IN SCOALĂ

Ca toate lucrurile din lume, problema învăţământului clasic a căzut, din când în când, şi pe mâna «politicii. Vreau să vă amintesc, acum la început, câteva fap curioase din ceea ce s-ar putea numi istoria politică a clasicismului.

în Rusia, după primele agitaţii şi atentate nihiliste, pe la anii 70 şi următori presa — presa oficială şi oficioasă, se înţelege, căci alta aproape nu era — a începu să scrie că vina cea mare pentru stricarea tineretului revine învăţământului realis Tot răul de care suferă Rusia vine din neglijarea limbii greceşti şi latineşti, d cultivarea prea intensă a ştiinţelor. Şi imediat s-a şi pornit o goană mare împotriv liceelor şi gimnaziilor reale şi s-a decretat că numai certificatele liceelor clasice da drept de primire în Universitate şi alte şcoli superioare.

Negreşit ne aducem aminte că Taine, în critica pe care o face Revoluţi Franceze, atribuie excesele ei tocmai culturii unilaterale clasice a conducătoril revoluţionari. în aceşti oameni, Taine nu vedea decât nişte capete strâmte şi nim mai mult, pline numai cu nişte foarte simple şi simpliste idei libertare republicane, scoase din lectura clasicilor vechi, a celor latini îndeosebi.

După convingerea unora şi a altora, acelaşi clasicism face servicii revoluţiona într-un loc şi un timp, servicii conservatoare în alt loc şi alt timp. Aceasta dă bănuit că studiul antichităţii a fost, în realitate, inocent în ambele cazuri. Cauze mişcărilor politice şi sociale nu stau închise, probabil, în programe şcolare.

în Franţa din zilele noastre, am văzut repetându-se întrucâtva situaţia d Rusia de pe vremea teroarei nihiliste: partidele de stânga ţin pentru realism, cele dreapta, pentru clasicism.

în 1921, sub ministerul Poincare, Leon Berard, care ţinea portofoliul Instru ţiei Publice, a adus un proiect de lege şcolară, prin care voia să readucă învăţământ secundar la starea dinaintea reformelor lui Victor Duruy, din 1865, la un clasicis adică, din cele mai radicale şi tradiţionale. Proiectul lui Berard nu admitea dec bacalaureatul clasic. Acest proiect era urmarea practică a unei agitaţii conservatoa pe tema clasicismului, agitaţie care dura de ani de zile şi avea, între alţii, în frun pe criticul catolic, astăzi foarte cunoscut, Henri Massis.

Evident, învăţământul clasic este învăţământ de lux şi numai copiii oamenil cu dare de mână sunt în stare a cheltui mulţi ani şi multă energie pentru a învă

greceşte şi latineşte. Oamenii politici de stânga au descoperit în proiectul Berard un fond scandalos de nedreptate socială şi au pornit agitaţie pe această temă. Nu insist asupra acestei istorii politice a clasicismului. Există o literatură de informaţii foarte bogată, asupra căreia ne-ar putea orienta orice pedagog de meserie. Am amintit amănuntele de mai sus numai pentru a atrage atenţia asupra faptului că problema învăţământului clasic a fost şi este implicată pătimaş în luptele politice şi sociale, şi pentru a îndemna pe acei care au spirit obiectiv, să fie cu băgare de seamă faţă cu broşurile, cărţile şi articolele în care se dau discuţiile, mai adesea încă, certurile despre clasicism şi realism.

Cunoaşterea unei limbi poate folosi, mai întâi, ca ştiinţă gramaticală, iar apoi ca instrucţie generală.

învăţând gramatica unei limbi străine, vii sau moarte, ajungem a cunoaşte deosebiri de exprimare, prin urmare şi de gândire, care ne pot lumina asupra felului de gândire şi exprimare propriu limbii noastre materne. Să observăm aci îndată, că o limbă străină va fi cu atât mai instructivă în privinţa de care vorbim, cu cât ea va face parte dintr-un grup mai deosebit de acel al limbii noastre părinteşti. De exemplu, pentru noi, studiul gramatical al limbii basce, al celei ungureşti sau al celei chineze ar fi din cele mai profitabile, fiindcă structura acelor limbi e foarte deosebită de structura limbii noastre.

Cred că astăzi nici un pedagog nu mai vrea să dăm 6 ceasuri pe zi, în şcoală, gramaticii, oricare ar fi ea. învăţământ aproape exclusiv gramatical au avut bizantinii şi din tradiţia bizantină au adus-o dascălii greci şi în ţările române; însă cultura bizantină, oricât de interesantă altfel, a încetat, pe cât ştim, de a fi model general, după care s-ar putea lua astăzi şcoala secundară.

Prin urmare, nu excluziv gramatical pot vrea pedagogii să se bucure tineretul de cunoaşterea limbilor greacă şi latină, ci de adăparea spiritului în general la izvorul de adevăr şi frumuseţe care e literatura clasică antică. Iată ce înseamnă această dorinţă nobilă, dacă o înţelegem serios: înseamnă că elevul secundar să poată citi autorii greci şi latini aleşi, aşa cum citeşte un roman al d-lui Ionel Teodoreanu sau al d-lui Cezar Petrescu, fiindcă: ori ajungem să familiarizăm, în adevăr, elevul cu gândirea antică, ori ne oprim la învăţătura pur gramaticală, care se poate obţine, în definitiv, fară ca copilul să fie în stare a ceti pe Herodot cum citeşte un ziar. Să nu uităm că a întrebuinţa textul divinului Platon, pentru ca să scoatem din el formarea aoristelor şi regimul prepoziţiilor, este altceva decât a cunoaşte pe Platon filozoful şi artistul şi a se folosi de el ca de un genial prieten. Ce legături ar avea cu Eminescu un om care ar fi cetit şi tradus în limba lui două sute de versuri din poetul nostru căutând să înveţe variaţia vocalelor radicale în conjugarea românească? Cred că nu e excesiv a zice: gramatica omoară pe autorii buni, în judecata şi în sufletul copi-

lului. în amintirea elevului rămân, din cititul autorilor clasici în şcoală, n
asociaţii extrem defavorabile acelor autori. Desigur a crede că învăţătura se p
alcătui numai din elemente plăcute şi distractive este o utopie sentimentală de
pedagogia cred că nu mai ţine seamă. Şcoala secundară trebuie, dimpotrivă
deprindă elevul cu asprimile şi obstacolele de neînlăturat ale ştiinţei. însă, de
parte, dascălul şi programul lui nu trebuie să rămâie străine de spiritul rea
elevului, ci să-i cerceteze bine curiozităţile şi interesele naturale. Altminteri, înv
mântul riscă a se reduce la o minciună convenţională. Spiritul şcolarului se falsi
mai adesea încă, el se face frivol — şi în mintea lui şcoala rămâne doar o amin
ironică, o amintire de farse şi păcăleli răutăcioase, de desconsiderare pe
învăţătura ce i s-a dat acolo şi pentru cei ce i-au dat-o.

înţelegem din acestea că învăţământul clasic e, astăzi, problemă delicată.

Jaures zicea drept, că valoarea esenţială a învăţământului clasic stă în calit
sa de a deprinde sufletul tânăr cu un studiu fară utilitate imediată practică. Des
e puţină exagerare aici, fiindcă nici Shakespeare, nici Goethe, nici Dante nu ne
face, prin stilul lor, să ne gândim la cunoaşterea practică a limbilor respec
Lectura lor nu e mai utilă decât lectura lui Eshil sau Thucydide. Rămâne totus
cei mai vechi clasici sunt şi cei mai inutili — şi valoarea aceasta cu deosebire no
a inutilităţii e un punct considerabil în complexul culturii generale. Imediat a
aici una din greutăţile mari, actuale, ale învăţământului clasic: este vorba, în
vremi practiceşte atât de nemiloase ca ale noastre, să dăm prioritate valorilor de
deci culturii inutile. Să nu pierdem din vedere că aceasta înseamnă a avea curaj
a săpa o graniţă aproape duşmănoasă în sânul generaţiilor tinere, deoarece n
închipuim că pedagogii autorizaţi se vor hotărî să creeze numai şcoli în care
înveţe limbile clasice şase ceasuri pe zi. Clasiciştii vor fi o minoritate; unii,
cum e comun omenesc, vor fi elită autentică, alţii vor fi simpli snob
clasicismului. Ce va putea face societatea cu această elită greco-latină? Va încre
ea membrilor ei toate posturile de înaltă conducere în stat, în armată şi la
ferate, la instituţiile industriale, financiare, medicale; tot numai acei cu grea
latina perfectă vor avea conducerea supremă? Ar fi, în adevăr, o frumoasă
pentru un dictator să întroneze atât de exclusiv o elită clasicistă într-o ţară unc
atâta vreme, aproape fiecare copil se naşte, dacă nu cu decretul de înalt dregător
în spate, cel puţin cu speranţe bune în un asemenea document.

Dar să nu întârziem a imagina lovituri utopice, ci să revenim la cerc
clasicismului în el însuşi, îndeosebi la situaţia lui reală faţă cu viaţa de astăzi.

Fanaticii religiei clasiciste, întru cât sunt sinceri, pornesc obişnuit de la co
gerea, nediscutată şi neenunţată, că lumea europeană n-a învăţat, nici n-a
nimic propriu de la Renaştere încoace. Se dă astfel, pe negândite, generaţiilc
au urmat de pe la 1500 încoace, un certificat foarte curios de imbecilitate.

în fond, clasiciştii voiesc ca, generaţie după generaţie, să ne pierdem ve
câteodată şi bunul-gust şi judecata dreaptă, pe texte antice, numai pentru ca a

încrucişăm braţele evlavios, şi să zicem: ce minune, frate! — iar noi rămânem pe veci nişte neputincioşi fară leac. Slavă Domnului şi de atât, că putem întrezări puţintel din veşnica frumuseţe şi veşnicul adevăr! De atâta măcar suntem buni, şi numai de atât.

Eu cred că tocmai, este interesant şi profitabil să înveţe copiii în şcoală ce ispravă au făcut europenii în aproape patru secole de clasicism. Şi mai cred că e păcat ca un copil de european să iasă din şcoala secundară, cu zece paragrafe din Demostene traduse Dumnezeu ştie cum, şi fară să aibă idee măcar de un discurs al lui Pitt sau al lui Mirabeau.

Cred, în sfârşit, că este infinit mai profitabil, ca lux şi ca practică, să ştie elevul bine ce a gândit filozoful englez Hume, care din fericită întâmplare a fost şi un eminent scriitor, decât să se ostenească zadarnic a înţelege din două, trei dialoage ale divinului literat Platon, difuza şi, pentru specialişti chiar, greu descifrabila teorie a ideilor.

Iar cât priveşte lecţiile de eroism, cred că ar fi, astăzi, mult mai potrivit să le luăm din trecutul cel mai apropiat, din istoria cea mai nouă a poporului din care facem parte. Să le spunem copiilor faptele eroice de deunăzi, vitejiile supraomeneşti pe pământ, pe ape şi în văzduh, ale ostaşilor din zilele noastre. Acestea vor fermeca în chip firesc şi efectiv fantazia copiilor, iar nu legendarele atitudini stilizate cu pedagogică elocvenţă în istoriile vechi. E simplă datorie de dreptate şi respect către ai noştri, să arătăm copiilor că şi anticii erau plini de toate păcatele, că şi printre noi trăieşte tot eroismul şi toată înălţarea sufletească, din care o tradiţională morală şcolărească s-a îndărătnicit atâta vreme a face un monopol al vremilor vechi.

Figura antichităţii grece şi latine, aşa cum ea trăieşte încă în fantazia unor pedagogi clasicişti, este o utopie. Dogma clasicităţii au dărâmat-o învăţaţii înşişi. Şi şcoala are a ţine seamă de dărâmare, ca de orice adevăr.

Când, mai târziu, tinerii vor lua în mână cărţi unde antichitatea este arătată cum a fost, ei se vor gândi la antichitatea pedagogilor — dar şi la pedagogi — fară bunăvoinţă şi fară consideraţia cuvenită. Şi nu e bine ca şcoala să rămână de minciună. Ceea ce ea are a ne învăţa nu poate fi complet, dar nici nu se cade a umple capetele copiilor cu imagini convenţionale.

Grecii ne-au lăsat foarte multe vorbe şi foarte puţine lucruri — zicea Voltaire, unul dintre inspiratorii, cum se zice, ai oamenilor vinovaţi de excesele marii revoluţii. Voltaire trăia în plină înflorire a ştiinţelor exacte. Cuvântul lui sună profetic — el anticipează critica clasicismului dogmatic şi anunţă naşterea realismului. Cred că nu se poate tăgădui: antichitatea a suferit de pletoră verbală; iar şcoala umanistică ne-o transmite tocmai ca verbalism, mai cu seamă. Prin aceasta, învăţământul clasic tradiţional cade în contrazicere cu necesităţile timpului actual. Vremea elocvenţei clasice a trecut: noi cerem lucruri, cerem vorbă scurtă, şi scurtimea e acum aproape singura virtute a cuvântului.

E atât de sigur oare, că scurtimea, ordinea şi limpezimea graiului nu se învăţa decât de la cei vechi, exclusiv? E atât de sigur că dintre cei noi, numai care au urmat, sclavie, modele antice, sunt de recomandat în şcoală şi în viaţă.

Să luăm seama că, spunând toate acestea, presupunem din partea elevului o de bună cunoaştere a limbilor vechi, încât cetirea autorilor clasici să-i fie lec zilnică şi curentă. Judece oricine, ce trebuie să prevadă un program de liceu, p ca elevii să fie aduşi la acest grad de învăţătură greacă şi latină. Căci, desigur, rămânem la cele douăzeci de pagine de proză, la câteva sute de versuri, la decl şi conjugări nenorocit memorizate, problema clasicismului pierde orice în Predarea limbilor vechi rămâne atunci o rutină sterilă, care asigură clasicism din partea elevilor, cea mai solidă antipatie.

Dacă, în atâtea veacuri, creierul european n-a fost vrednic să fructific seama lui proprie, moştenirea clasică, atunci, sau creierul acesta e de-a dreptul sau moştenirea antică e peste măsură stearpă.

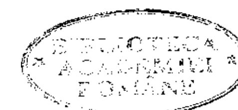
Astăzi nu mai învăţăm în şcoli logica din Aristotel, geometria din E Educaţia noastră artistică nu se mai face după ghipsuri antice. Medicina nu scoatem din Hippocrat, din Galen sau din Pliniu. în toate s-a aşezat, între trecutul antic, o tradiţie modernă — şi este copilăros a ne gândi că putem trec dânsa. Nici arta literară, nici elocvenţa noastră, întru cât e vie şi viabilă, nu izvorul, nici unic, nici principal, în lumea veche.

Goethe, acest maniac ilustru al clasicismului, reîncepând a lucra la *Fau* care îl părăsise lungă vreme, zicea: la minunea grecească, noi nu putem ajun vedem ce putem face cu barbariile noastre. Cu toate cochetăriile clasiciste, G nu-şi pierdea simţul măsurii: cui avea să i se impuie mai adânc ideea relativi fatale, dacă nu acestui geniu al înţelegerii obiective?

Antichitatea rămâne element înalt de studiu; din ea au pătruns şi vor pă încă germeni în cultura generală, germeni trecuţi şi transformaţi prin atâtea de gândire modernă, fară ca antichitatea să mai fie autoritate unică sau directivă în învăţământul nostru. Ca dogmă, ea a murit de mult.

Vremile se leagă între ele, dar vremile nu se întorc.

***Revista Fundaţiilor Regale,* nr. 6, iunie 1939, p. 4**



TRADUCEREA EXPRESIILOR
ŞI CITATELOR ÎN LIMBI STRĂINE

INTRODUCERE (voi. I)

[1] **Biciuieşte moravurile râzând.**

***Introducere* (voi. II)**

[1] **Povestire cu subiect rural.**

***Prefață* (voi. III)**

[1] ***România aşa cum este.* De un patriot român.**

Valori umane

[1] **„Prietene, dacă ai o virtute, o ai tu singur".**
[2] **„Vorbă scurtă, sensul lung**
Lunecuş pentru asină".

LITERATUL

[1] **Armele şi bărbatul.**

Lirismul comun

[1] **„Ascultă în tăcere/ Dormi-vei şi tu în curând". (Trad. Al. Philippide)**
[2] **„Mi-eşti dragă, inima-mi se frânge,/ Tu mie cea mai dragă". (Trad. Al. Philippide)**
[3] **„Peste coame de munți este linişte-adâncă."**
[4] **„In târziul toamnei, singuratic deasupra iazului cenuşiu,**
Năpădit de brumă, cercuie cocostârcul argintiu
Stingher, pe țărmul oglinzilor îngheţate în sară,
Cu aripa mână la ochi, rotesc privirea peste țară."
(Trad. Adrian Maniu)

GUSTAV MEYRINK

[1] **O bestie germană, de un blond de pămătuf.**
[2] ***Dominicanul alb. îngerul de pe fereastra dinspre apus.***

KANT ŞI ESTETICA

[1] ***întemeierea esteticii de către Kant.***
[2] ***Doctrina kantiană a geniului şi geneza „Criticii puterii de judecată."***

PENTRU PROZA LUI HEINE

[1] **„Duduie, hai zâmbeşte**
Că gluma s-a-nvechit:
în faţă-ţi asfinţeşte,
în spate-a răsărit."
(Trad. Ion Frunzetti)
[2] ***Luteția, stările de fapt din Franța. Despre istoria religiei şi a filozofiei din Germar***

POETICA LUI VALERY

[1] **Căci această cale anume nu există.**
[2] **Nepreocupat de lucruri şi disprețuitor al lor, stăteam şi mă delectam cu suavitatea v**
[3] **Intenţia constă în executare.**

„PRIVIND VIAȚA"

[1] **Cântecul meu răsună spre mulțimea necunoscută.**

CATASTROFĂ

[1] **Frază despre artă.**
[2] ***Tabăra lui Wallenstein.***
Henri Bremond: „Racine et Valery"
[1] ***Poezie de dragul poeziei.***
[2] **Dacă vrei să mă faci să plâng...**

BILANȚ FRANCEZ

[1] **„Pe țărmul mării-o fată**
Ofta cu foc nespus,
Era adânc mişcată
De soarele-n apus
Duduie, hai zâmbeşte
Că gluma s-a-nvechit:
în faţă-ţi asfinţeşte
în spate-a răsărit."
(Trad. Ion Frunzetti)

0 REPLICĂ DIN „MACBETH"

[1] *Lady Macbeth:* Asemenea fapte
Te scot din minți, de le-adâncești așa.
Macbeth: Mi s-a părut c-aud un glas strigând:
„Nu mai dormi! Macbeth ucide somnul."
Nevinovatul somn, cel ce desface
Fuiorul încâlcit al grijii - somnul:
El, moartea fiecărei zile,
El, scalda trudei și balsamul
Durerii sufletești, și-a doua mamă
A marii firi, iar ia ospățul vieții
Cel mai de seamă fel.
Lady Macbeth: Ce vrei să zici?
Macbeth: „Să nu mai dormi!" striga mereu prin săli,
Ucis-a somnul Glamis. De-azi nainte,
N-o să mai doarmă Cawdor niciodată,
Macbeth n-o să mai doarmă-n veci de veci.
(Trad. I. Vinea)

ARTA CARE SCANDALIZEAZĂ

[1] Spiritualitatea în artă.
[2] Ceva în conformitate cu legea.

GOETHE ȘI CONCURENȚA

[1] O, de-ai privi clarul de lună plină!
[2] Destin.
[3] Plasticitatea.
[4] Formă proprie.
[5] Goethe însuși voia să fie plăsmuitor (de forme).

LITERATURA POLITICĂ A LUI CARAGIALE

[1] *România așa cum este,* de un patriot român.

POLEMICĂ ABSTRACTĂ

[1] Ideea acestei piese este că nu are nici o idee.
[2] Teoria concepției despre lume.
[3] (Melodiile) intră.
[4] Se face poezie.

[5] Asemenea lucruri, ca în vis.
[6] Dumnezeu sau natura.
[7] Dar orice mic animal își are mica lui plăcere.

NOTĂ LA UN INEDIT AL LUI EMINESCU

[1] „Că este floarea cea de lotus/ Se socotește draga-n gând,/ Iar dânsul, cavaleru
Luceafărul s-o fi crezând!// Și floarea și-a deschis potirul/ în clar de lună care
locul vieții roditoare,/ Primește doar o poezie". *(Floare de lotus,* trad. Letiția Papu

ÎN PLANUL ESTETIC

[1] „Am spus adesea și o voi repeta adesea: *causa finalis* a conflictului în lume ș
oameni este arta dramatică: căci altminteri, aceasta nu folosește la nimic."
[2] „Natura și arta au ambele dreptul de a acționa fară scop; natura și arta sunt p
pentru a urmări anume scopuri."
[3] „Ne-am putea prea bine închipui că fiecare din impresiile noastre se deosebește
mod incomparabil, cum se deosebește, *în fapt,* dulcele de cald, galbenul de moale.
ne imaginăm o lume în care nenumărate conținuturi nu ajung niciodaă, ca specii
să se unească sub o oarecare entitate generală, iar deosebirea a două dintre ele n
niciodată să fie calificată ca fiind mai mare, mai mică sau diferită decât aceea d
două. Singurul lucru pe care ar trebui să-1 pretindă gândirea, potrivit legii prop
identități, ar fi ca fiecare din aceste conținuturi să-și fie egal sie însuși spre a
reprezentat, iar această cerință ar putea să umple acea lume; dincolo de asta însă g
poate, în ce privește acțiunile sale viitoare, *să dorească,* dar să nu dispună,
necesar-de-gândit, de producerea acelor înrudiri gradate care, singure, sunt în mă
facă posibilă realizarea năzuințelor sale: *nu* este necesar-de-gândit faptul că gâ
poată, imperativ, avea loc".
[4] „Noi *zăbovim* în contemplarea frumosului, deoarece această contemplare se întăr
reproduce singură, fapt care este analog acestei zăboviri (fară a fi totuși identic
produsă de o atracție în reprezentarea unui obiect care *trezește în mod repet
sufletul rămânând pasiv " (Critica facultății de judecare,* Partea I, cap. 12. Trad.
Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Constantin Noica, studiu introductiv de
Florian, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 115).
[5] „Menirea artei este de a înlesni fixarea atenției" *(Dramaturgia hamburgheza).*

IDEI PENTRU CULTURA LITERARĂ

[1] „Existența-i o datorie, fie și doară o clipă".

DESPRE IDEOLOGIA LUI EMINESCU

[1] Irealitatea timpului.

SUMAR

ERATĂ

în *Pentru arta literară,* voi. I, p. 215, dintr-o eroare regretabilă au rămas câteva puncte de suspensie încadrate de faimoasele paranteze drepte, impuse de cenzură. Fraza întregită este următoarea: „Şeful de cabinet, metresa lui, ziaristul transilvănean care slujeşte imparţial birourile nemţeşti şi ohrana rusească, *basarabeanul bolşevic, sora de caritate rusească,* armeanul cafegiu etc.

Bun de tipar: 1 X 1998
Apărut: 1998
Coli de tipar: 26,5

Tehnoredactare computerizată: MARIANA MÂRZEA

Tiparul executat la Regia Autonomă „Monitorul Oficial"

